目　录

现代法国文艺思潮

若干时以前，法国有人做过一番测验，要知道以什么适当的名词加于我们这个时代。在历史上，某种思潮被称为古典的，某种被称为浪漫的。可是，生在现代的人，要知道后来者对于我们这时代的称呼，是件很不容易的事。这大概和我们生存的时候要认识“生”的面目，同样的困难吧！

“立体主义”(cubisme)这名词已经很流行了。但每个名词一朝普遍之后，就会丧失它原来的意义。譬如“立体主义”四个字，在一般人的脑中，并不是象征一块块的立方的体积，而成了“不可解”的代名

词。清新诗被称为“立体主义”。一位老先生看见银幕上映着动作迅速的景色，模糊的好几个景致交错地映在一幕上的电影，就说：“这是电影上的立体主义。”

还有一个名词：“现代的”(moderne)，虽然涵义宽泛，但已比较富有内容。它是代表某种新意识，可以认作现代文学的主要性格之一。“现代的”这名词，在近三四年来的中国，也非常风行了；不过一般人译音叫着“摩登”，他们所认识的意义，亦仅限于时髦(mode)方面。这是和“现代的”意义，大大不同的。其实，法国十七世纪，已经有过很著名的文艺上的争辩，即“古代的与现代的争辩”(la querelle des anciens et des modernes)。这场辩论，当然要比数年前梁实秋和郁达夫两氏所争的“浪漫的与古典的”问题，更有意义。因为它是法国文学奠定基础的肇始，是十七世纪的作家不承认在原则上弱于古代(即希腊罗马)作家的自觉。总而言之，他们志在摧破“古代”的樊篱，解除思想上的束缚，以争得法国文学和拉丁文学站在对等的地位，而且在技术上，也许较之古文学更高卓；他们要令人相信文化是进步的，要把作品从流逝的时间中特别表显出来，而且要随了时间的波流，一同前进。

然而在今日，文艺上的“现代的”名词涵义，和以前的大大不同了。现代文学在时间上占有绝对独立，完全自由的地位。“现代的”观念，在某一种程度内，竟是对于作品的不朽性加以否定的意思。在艺术家的意识上，这自然是起了一种革命，而

成为当代主要思潮之一。

可是这革命产生的原因在哪里?

一百五十年来(自十八世纪后期起),人类在实体上渐渐觉得他是处于一个动的宇宙中,这宇宙正被流动不息的力驱遣着。那些建造巍峨宏壮的庙堂的埃及人与希腊人,似乎并没留意时光之消逝,他们对于“永恒”比我们更有直接的“直觉(intuition directe)”。他们的生活,并不改变得相当的快,使一年一年,一代一代的差别如何显著。在这一点,十九世纪给予人类的教训,较之以前数十世纪的丰富多了。世界的速度,意外的加快。我们由了变化的繁多与迅骤,感觉到世界的动作。十九世纪的人,由马车而汽车,而火车,而飞机,在短时间内,一切都推翻了:电报、电话、电力、蒸汽……日用科学以惊人的速度发展。老祖母看见年轻的孙儿,坐着飞机在云端里遨翔,不由得想:“太阳下面,简直无所谓新奇!”

这些品质的变化,还不是变化的全部。自法国大革命之后,西方人士只见无数的经济的与社会的突变。老年纪的人一天到晚口喊:“我的时代并不是这样的。”“我的时代,一斤腿肉要比现在便宜五倍。”社会在摸索、寻觅新组织的基础。法西斯主义、共产主义、合理化主义:从前只在哲学家的理论中具备一格的学说,至此已混杂到每个人的思虑中去了。在这等情势之下,文学与艺术,自不能不接受这种思想。

第一是演化(evolution)与进步(progress)的观念,重新成

为今日的哲学家所研究的问题。其实,人类也只在今日才充分明白演化与进步的意义。迄今为止,所谓发明(invention)和发现(découvert)似乎只是纯粹科学所独具的长处,可是现代的文人也在发明、搜寻、发现了。他们实验新的体格,利用学者的理论(如弗罗伊特学说之被充分应用于文艺分析,即是一例)。文艺已变为类乎发明新事物的一种工具,可时时加以改进或改造的,如小说家及诗人华勒黎·拉尔鲍(Vaiery Larbaud)的发明"内心的独白剧"(monologue interieur)。

第二是现代美学之感受新思想方式。名小说家普罗斯德(Marcel Proust,1871—1922)虽然因为久病之故,似乎与世隔绝,但他对于他的时代,却具有最清明的意识。他在《重新觅寻的时间》(Le Temps Retrouvé)一书中说:"文学家的作品,只是一种视觉的工具,使读者得以凭借了这本书,去辨识他自己观照不到的事物。"他的意思,就是说一个作家的责任,在于揭发常人所看不到的"现实"。可是要发前人之未发,见前人之未见或不愿见,却需要深刻透彻的头脑与魄力。因为我们除了生活的必须或传统的观念使我们睁开眼睛以外,我们的确是盲目着在世界上前进的。假如你令一个住在巴黎铁塔附近的人去描写铁塔,他定会把四只脚画成三只脚的。我们不知道这是由于大意,或是太习见了的缘故。这正如我们最初听到浪声,觉得它轰轰震耳,但因为这声音老是不停,而且永远是同样的高度,以致后来我们简直听不见什么声响。所以,要使文艺能帮

助人类，在只是模模糊糊看到极少数形象的现实中，去获得渐趋广博、渐趋精微的认识，那么，文艺还有不少的工作要努力呢。

第三，一切精神活动，都在改换它们的观点。十九世纪以前的人所认识的历史，只是传奇式的，还未成为科学。今日的人们所认识的历史，则是以哲学的眼光去分配时间的学问。爱因斯坦的相对论即是一证。柏格森也告诉我们，时间是富有伸缩性的，完全依了我们的心理状态而定其久暂。法国有一俗语："像没有面包那一天般的长久"，很可以说明柏氏之思想。在大祸将临的时光，一分钟变成一秒钟那样快。在期待幸福的当儿，一秒钟会变成一分钟那般久。各个世纪的历史的容量之不同，也许就可把柏格森的学说来解释。这亦即是"幸福的民族无历史"那句老话。反之，在纷乱扰攘的国家，几天的历史，可比太平无事的国家几十年的历史占得更多的地位。由此，我们对于时间，就有一种实体的、易感的、弹性的印象。现代大诗人保尔・格劳台(Paul Claudel)在他的名著《诗的艺术》(Art poétique)中亦言："我说宇宙是一架指明时间的机器。"

庞达 Julien Benda 提出反柏格森的议论，严厉地指斥今日对于"现代的"崇拜；他以为这种"特殊性"的学说，足以使人忘却其不应忘却的"普遍性"与"永恒"。我们在庞达的批评中，看出在现代人的心目中，宇宙的形式，仿佛如"长流无尽的江河"。这种对于时间的新观念，大大地改变了现代人思维的习

惯。他们很注意事物流动的过程,艺术的形式也因之变换,“动力的”(dynamique)观念代替了“静止的”(即均衡的 statique)观念。换言之,即“动”(mouvement)代替了“不动”(immobilité)。艺术品已不复是由明晰的轮廓所限定,为观点一目了然的形式,而亦是依照了像流动着的江河一般的对象所组成的了。

第四,现代文艺的主从对象亦已变更。从前,写剧诗是要依照许多规律的。例如古典派的三一律之类。他们仿佛如建筑一所屋子,所有其他的艺术都要服从这几何学的艺术:建筑。现在,一切艺术是向音乐要求一种形式与理想了。音乐,它的主要性格是流动的,善于跟踪在时间上蜿蜒曲折地进展着的思想。法国的电影,正努力想成为音乐的艺术。若干大胆的导演,声言将制作“视觉的交响乐”(symphonie visuaire);没有其他联络,只有印象统一的“形象交响乐”(symphonied images)。一切艺术似乎都含有“动”的精神,甚至建筑也不寻求垂之永久的方式,而注意到最短暂的情景,现代人临时的需要。在绘画上,我们看不见围着桌子聚餐的家庭,站在时间以外的悠闲的景色(如十八世纪的荷兰画),象征与讽喻的图画(如十八世纪的法国学院派绘画)。从浪漫主义起,“动”的原素就被引进到画面上去。特拉克洛洼(Delacroix)与越里奇(Géricault)的马,不是真的在飞奔吗?浸降而至印象派、野兽派……等的绘画,更是纵横交错的线条与色彩的交响乐。有时候,似乎毫无意义,只是如万花筒一般的撩人眼目,一片颠

倒杂乱的混沌。

这种美学的理想的改变,一部分也是由于近代思想大起恐慌而来的。数年以来,作为昔日社会基础的绝对论都起了动摇,以至先后破产。二十世纪最初二十年所发生的世界大战,令我们知道全部西方文明的根基是如何脆弱。青年们毫不迟疑的要把从前的天经地义重新估价。

所谓近代思想的破产,第一是对于文人们的荣誉的破产。法国现代文坛重镇安特莱·奚特(André Gide)年轻的时候曾说:“我的问题,不是如何成功,而是如何持久。”许多青年,甚至敬佩他的,亦说这是奚特的弱点与梦想。他们责备奚特对于时间的执著,可是我们却认出他们在自己作品中,故意加入暂时的瞬间的成分。这辈青年在作品中采用大宗俗语,不问这些俗语将来是否演进,或归于消灭。他们表现西方酒吧间的文明,也许这文明在若干年以后的人看来,会觉得如发掘到什么古物一般的惊奇。同时,也有些青年,在高唱“普遍主义”,说要创造持久的东西。凡是不能为一切的时代所传诵,所了解的作品,都在不必写之列。然迄今为止,此种论调,似尚未到成熟的时机。

一般青年作家之粗制滥造,不问他的作品在世界上能生存多少时候,这表示他们已不顾虑什么荣誉了。他们只急着要求实现。“死”来得那么快,叫他们怎么不着急?

此外,一个更严重的问题,另一种绝对论的破产:即“完

美”之成为疑问。艺术品已不再谋解答什么确定的理想。现代人不能懂得,为何希腊的诗人,老是在已被采用过数十次的题目上写悲剧而不觉厌倦。他们永远希望更逼近一个他们认为更确切的理想。现代文艺则不然,它的方向已经变了。一般作家不再如希腊雕刻家博利克莱德(polycreto)那样,努力在白石上表现毫无瑕疵的“完美”的人体,而是要把富有表情的缺点,格外明显的表露出来。他们不顾什么远近法,什么比例,只欲传达在这些物质以外的东西,即是情操,是对象的情操,是——尤其是艺术家个人的情操。要求“完美”的意念,已经变为要求“表白”的意念了。近世大雕刻家罗丹,即曾发挥过这类的精辟之论。

不论是一个人的,或是一个社会的表白,总之,现代作品是倾向于这个目标。浪漫主义的发展,自然而然的形成这种变化。嚣俄他们称颂赋有灵感的天才与史诗中的民族。他们以为诗是一种神明的思想的表白,或在别种情势中,是模糊的现实的表白。这“现实”,用浪漫派的言语来说,即是种族。在这里,我们明白看到了,人在自以为表现了“神”之后,想到表现自己了。泰纳(Taine)把艺术家与文学家都附庸于“环境”之中,即是替这种新美学原则,固定了它的理论。

因此,我们对于作家的为人,较其作品,感到更大的兴趣。现代读者,每欲在一部小说中探究作者个人的人格。只要留心现在的书商,把作者的照片或一页原稿与作品同时陈列这一

个事实,便可明白现代读者对作家个人的关切了。奚特曾谓,他对某种思想之感到兴奋,只因为它是一个有感觉的、活着的生物之表白之故。

个人对于一部新书最美的称颂,莫过于"人的(hunmain)"这一个形容词了。只要一部小说是"人的",那么,无论它的技巧如何拙劣,总能深深的感动我们。有一位批评家曾这样说过:"那些不成功的作品,我一眼就看出它的缺点,有时竟令我极端不快,想把书丢开了。然而虽然它的缺点那么多,作者把我的心,不知怎样的感动了;我不能解释,但我断定的确是被感动了。所谓'完美',只是一种使我拘束的'灵巧'。"

一九二四年,《Cahier du mois》月刊的主干者,曾出了"为什么你要写文章?"的问题,征求法国许多著名文人的答案。结果是:"为什么我写文章?……因为我感到自由表现我的思想是件愉快的事。"大诗人保尔·梵乐梨(Paul Valéry)答:"因为我太弱了。"还有是:"因为这是我的职业,是要说出我的思想。""如果我不作文,我将饿死。"把所有的答案归纳起来,大致可分为下列两种:一,"因为我不能(不)作文";二,"因为要表现我的思想(或情操)"。可从没有一个答案说是"因为要创造一件作品,创造美"。

这一个小小的心理测验,很可以使我们懂得现代作家的对于文艺的观念。

法兰西现代文学的面目是那样复杂,其内容又是那样丰

富，决不能在这篇文字内把它说得详尽。且此文的目的，尤在于叙述现代思想的一般情况，故此涉及各个作家的解剖，谓之一瞥也可，谓之鸟瞰也更可。至于认识之错误与不足，自知无可避免，尚乞识者指正。

一九三二年十月二十八日

现代中国艺术之恐慌*

现代中国的一切活动现象，都给恐慌笼罩住了：政治恐慌，经济恐慌，艺术恐慌。而且在迎着西方的潮流激荡的时候，如果中国还是在它古老的面目之下，保持它的宁静和安谧，那倒反而是件令人惊奇的事了。

可是对于外国，这种情形并不若何明显。其实，无论在政治上或艺术上，要探索

---

* 本文正文前，原有如下一段说明性的文字：

"去夏回国前二月，巴黎 L'Art Vivant 杂志编辑 Feis 君，嘱撰关于中国现代艺术之论文，为九月份(一九三一)该杂志发刊《中国美术专号》之用，因草此篇以应。兹复根据法文稿译出，以就正于本刊读者。原题为 La Crise de L'Art Chinois Moderne。

附注亦悉存其旧，并此附志。"——编者注

目前恐慌的原因，还得望外表以外的内部去。

第一，中国艺术是哲学的，文学的，伦理的，和现代西方艺术完全处于极端的地位。但自明末以来(十七世纪)，伟大的创造力渐渐地衰退下来，雕刻，久已没有人认识；装饰美术也流落到伶俐而无天才的匠人手中去了；只有绘画超生着，然而大部分的代表，只是一般因袭成法，摹仿古人的作品罢了。

我们以下要谈到的两位大师，在现代复兴以前诞生了：吴昌硕(1844—1928)与陈师曾(1873—1922)——这两位，在把中国绘画从画院派的颓废的风气中挽救出来这一点上，曾做出值得颂赞的功劳。吴氏的花卉与静物，陈氏的风景，都是感应了周汉两代的古石雕与铜器的产物。吴氏并且用北派的鲜明的颜色，表现纯粹南宗的气息。他毫不怀疑地，把各种色彩排比成强烈的对照；而其精神的感应，则往往令人发见极度摆脱物质的境界：这就给予他的画面以一种又古朴又富韵味的气象。

然而，这两位大师的影响，对于同代的画家，并没产生相当的效果，足以撷取古传统之精华，创造现代中国的新艺术运动。那些画院派仍是继续他的摹古拟古，一般把绘画当作消闲的画家，个个自命为诗人与哲学家，而其作品，只是老老实实地平凡而已。

这时候，“西方”渐渐在“天国”里出现，引起艺术上一个很不小的纠纷，如在别的领域中一样。

这并非说西方艺术完全是簇新的东西：明末，尤其是清初，欧洲的传教士，在与中国艺术家合作经营北京圆明园的时候，已经知道用西方的建筑，雕塑，绘画，取悦中国的帝皇。当然，要谈到民众对于这种异国情调之认识与鉴赏，还相差很远。要等到十九世纪末期，各种变故相继沓来的时候，西方文明才挟了侵略的威势，内犯中土。

一九一二，正是中国宣布共和那一年，一个最初教授油画的上海美术学校，由一个年纪轻轻的青年刘海粟氏创办了。创立之目的，在最初几年，不过是适应当时的需要，养成中等及初等学校的艺术师资。及至七八年以后，政府才办了一个国立美术学校于北京。欧洲风的绘画，也因了一九一三，一九一五，一九二〇年，刘海粟氏在北京上海举行的个人展览会，而很快地发生了不少影响。

这种新艺术的成功，使一般传统的老画家不胜惊骇，以至替刘氏加上一个从此著名的别号："艺术叛徒"。上海美术学校且也讲授西洋美术史，甚至，一天，他的校长采用裸体的模特(一九一八年)。

这种新设施，不料竟干犯了道德家，他们屡次督促政府加以干涉。最后而最剧烈的一次战争，是在一九二四年发难于上海。"艺术叛徒"对于西方美学，发表了冗长精博的辩辞以后，终于获得了胜利。

从此，画室内的人体研究，得到了官场正式的承认。

这桩事故，因为他表示西方思想对于东方思想，在艺术的与道德的领域内，得到了空前的胜利，所以尤有特殊的意义。然而西方最无意味的面目，——学院派艺术，也紧接着出现了。

美专的毕业生中，颇有到欧洲去，进巴黎美术学校研究的人，他们回国摆出他们的安格尔(Ingres)，太维特(David)，甚至他们的巴黎的老师。他们劝青年要学漂亮(distingué)，高贵(noble)，雅致(élégant)的艺术。这些都是欧洲学院派画家的理想。可是上海美专已在努力接受印象派的艺术，梵高，塞尚，甚至玛蒂斯[①]。

一九二四年，已经为大家公认为受西方影响的画家刘海粟氏，第一次公开展览他的中国画，一方面受唐宋元画的思想影响，一方面又受西方技术的影响。刘氏，在短时间内研究过欧洲画史之后，他的国魂与个性开始觉醒了。

至于刘氏之外，则多少青年，过分地渴求着“新”与“西方”，而跑得离他们的时代与国家太远！有的，自号为前锋的左派，摹仿立体派，未来派，达达派的神怪的形式，至于那些派别的意义和渊源，他们只是一无所知的茫然。又有一般自称为人道主义派，因为他们在制造普罗文学的绘画(在画布上描写劳工、苦力等)；可是他们的作品，既没有真切的情绪，也没有坚

① 上海美专出版之《美术》杂志，曾于一九二一年正月发刊后期印象派专号。——原注

实的技巧。不时，他们还标出新理想的旗帜（宗师和信徒，实际都是他们自己），把他们作品的题目标做“摸索”，“苦闷的追求”，“到民间去”，等等等等。的确，他们寻找字眼，较之表现才能，要容易得多！

一九三〇至一九三一年中间，三个不同的派别在日本、比国、德国、法国举行的四个展览会，把中国艺坛的现状，表现得相当准确了[①]。

现在，我们试将东方与西方的艺术论见发生龃龉的理由，作一研究。

第一是美学。在谢赫的六法论（五世纪）中，第一条最为重要，因为它是涉及技巧的其余五条的主体。这第一条便是那“气韵生动”的名句。就是说艺术应产生心灵的境界，使鉴赏者感到生命的韵律，世界万物的运行，与宇宙间的和谐的印象。这一切在中国文字中归纳在一个“道”字之中。

在中国，艺术具有和诗及伦理恰恰相同的使命。如果不能授予我们以宇宙的和谐与生活的智慧，一切的学问将成无用。故艺术家当排脱一切物质、外表、迅暂，而站在“真”的本体上，与神明保持着永恒的沟通。因为这，中国艺术具有无人格性

① （一）一九三〇年日本东京，西湖艺专师生合作展览会；（二）一九三一年四月至五月，比京白鲁塞尔，徐悲鸿个人绘画展览会；（三）一九三一年四月，德国弗兰克府中国现代国画展览会；（四）一九三一年六月，法国巴黎，刘海粟个人西画展览会。——原注

的，非现实的，绝对“无为”的境界[①]。

这和基督教艺术不同。它是以对于神的爱戴与神秘的热情(passion mystique)为主体的，而中国的哲学与玄学却从未把“神明”人格化，使其成为“神”，而且它排斥一切人类的热情，以期达到绝对静寂的境界。

这和希腊艺术亦有异，因为它蔑视迅暂的美与异教的肉的情趣。

刘海粟氏所引起的关于“裸体”的争执，其原因不只是道德家的反对，中国美学对之，亦有异议。全部的中国美术史，无论在绘画或雕刻的部分，我们从没找到过裸体的人物。

并非因为裸体是秽亵的，而是在美学，尤其在哲学的意义上“俗”的缘故。第一，中国思想从未认人类比其他的人物（编者按：从上下文义来看，“人物”应为“万物”。）来得高卓。人并不是依了“神”的形象而造的，如西方一般，故他较之宇宙的其他的部分，并不格外完满。在这一点上，“自然”比人超越，崇

① 两种不同思想支配着中国美学：一种是孔子的儒家思想，伦理的，人文的，主张取法于自然的和谐及其中庸。它的哲学基础，是把永恒的运动，当做宇宙的根本原素的宇宙观。一种是老子的道家思想，形而上的，极端派的。老子说天地之道是“无为”，“道常无为而无不为”，因为他假设“空虚”比“实在”先，（“有之以为利，无之以为用”。）而“无”乃“有”之母，“天地万物生于有，有生于无”；故欲获得尘世的幸福，须先学得“无为”。在艺术上，儒家思想引起的灵感是诗，而道家思想引起的是纯粹的精神内省与心魂超脱。——原注

高，伟大万倍了。它比人更无穷，更不定，更易导引心灵的超脱——不是超脱到一切之上，而是超脱到一切之外。

在我们这时代，清新的少年，原始作家所给予我们的心向神往的、可爱的，几乎是圣洁的天真，已经是距离得这么地辽远。而在纯粹以精神为主的中国艺术，与一味寻求形与色的抽象美及其肉感的现代西方艺术，其中更刻划着不可飞越的鸿沟！

然而，今日的中国，在聪明地，中庸地，生活了数千年之后，对于西方的机械、工业、科学以及一切物质文明的诱惑，渐渐保持不住它深思沉默的幽梦了。

啊，中国，经过了玄妙高迈的艺术光耀着的往昔，如今反而在固执地追求那西方已经厌倦，正要唾弃的“物质”：这是何等可悲的事，然也是无可抵抗的运命之力在主宰着。

一九三一年七月

我们的工作

庚子以还，我们六十年来的工作，几乎可说完全是抄袭模仿的工作：从政治到学术没有一项能够自求生路。君主立宪，共和政治，联省自治，无政府主义以至鲍尔希尔克主义，无一不是从西方现现成成的搬过来的标语和口号。在文学上，浪漫派，唯美派，写实派，普鲁文学，阶级意识；在艺术上，古典派，官学派，印象派，野兽派，表现派，立体派，达达派，只是一些眼花缭乱的新名词。至于产生这些学说派别的历史背景，精神状态，一切因果关系，都在置之不问之列。我们的领袖与英雄，不问是哪一界——政治上的或艺术上的

——，都要把我们的民族三脚并两步的开快车；至于这历史的鸿沟，能否这么容易而且毫无危险地超越，亦在置之不问之列。这种急于上进的热情值得我们十二分的崇拜，但我们稍稍具有自由思想的怀疑者，在他们乱哄哄的叫喊声中，不得不静静地加一番思考，深恐犯了盲人骑瞎马、黑夜临深渊的大忌而自趋死路。自由思想与怀疑这两种精神，在所谓“左倾”或某个阶级独裁的拥护者目中，自然已被严厉地指斥，谓为“不革命”与“反动”，正如这类思想在十八世纪的欧罗巴被视为“革命”，为“叛逆”一样。这对于他们——不论左右——无异是宗教上的异端邪说，为历代教皇所判罚的“Hérénésie”。固然，所谓革命是绝对地肯定的，决不能有丝毫踌躇。在历史已经准备得很充分，社会已经演化到很恰当程度的国家，这种绝对肯定的精神，也许正是最需要的心理条件。革命理论家要说，在历史未曾准备得充分，社会没有演化到恰当程度的场合，更需要肯定和果断；这也许是对的，如果他的大前提——研究、认识、判断，没有错误的话。然而一个国家，一个民族，到了历史上大转扭的时间，必定是错综万状的一片混乱和矛盾；要从这混乱、矛盾的现象中去打出一条生路，决非是浅薄的认识与研究，可以成为适当的准备的。法国大革命爆发之前，服尔德、第特洛一般百科全书派的思想家，对于一切政治、哲学上的进程和学说，曾用了何等深刻的研究功夫，然而他们并没立刻拿出一种主张来，强迫人家承认是解决一切的总结论。他们只提出一种

方法，一种思考的方法，这方法就是怀疑精神。怀疑的出发点是理性主义。在一个乱哄哄的时代中，唯有用你冷静的头脑，锐利的目光去观察，更用科学方法去抉剔，方才能够渐渐辨识时代的面目及其病源。然而理论一事，实际又一事。即使我们经过了合理的思维而获得的方案，往往还是免不了引起实际上的纠纷。因此法国的大革命，虽然先有了那般思想家的准备，一待大革命爆发之后，还是扰攘了一世纪，我们一翻法国自拿破仑一世直至第三共和这一个时代的历史便可明白。那时候是民主思想和贵族政治的对抗，是特权阶级与中产阶级的争斗，是手工业和小工业的递嬗。然而把这些冲突和现代中国的冲突一比，又显得我们的比他们的要复杂万倍了。他们只是推翻四五世纪的历史，而我们则要把二十个世纪的传统一并斩断。这是不是可能的事，尤其是不是在短时间内可能的事？一般革命者当然要以肯定的语气回答。因为他们以为不革命是一种羞耻，他们并没有想革命是不得已的行为。再把法国的历史作一个例：十八世纪末期的大革命，在表现上仿佛是历史上的一个三级跳远，是一个剧烈的突变，但整个的十九世纪，不是在补走前世纪所连奔带跳越过的途程么？

“你们数千年的伦理、道德，比我们西方更优越的制度就此废弃吗？”“你们满含着哲理和诗意的美学为何把它一概丢了？”“你们是有那么美丽的传统的国民何必来学我们的油画？”西方的朋友时常这样的问我们，而我们自己，有没有想到

这些问题?有的,也许在五四之后提倡国故的时代;然而曾几何时,除了几个极少数的专门学者还锲而不舍之外,还有谁敢向青年提起“国故”两字?谁敢?敢被人家骂为落伍?现在那些高唱唯物论的青年,对于我们固有的文化,除了含含糊糊加上一大串罪名以外,还认识什么儒家思想,老庄思想,以至宋明之学?他们把新奇的偶像来抹煞史实,并掩饰他们自己的愚昧。

自然,我们也懂得,他们取法于西方的理由。西方,多么醉人的名字!但那般崇拜西方的人之于西方,是否比痛骂东方的人之于东方,有较彻底的认识?他们自以为有的是在某种正统论和一元论之下的认识,或竟是跳舞与咖啡的认识。大至政论,小至娱乐,无非是学西方的皮毛。

而且,假定你对于西方,自亚里斯多德至爱因斯坦,自荷马至萧伯纳,的确有了彻底中正的研究,你还是不能把它整个地搬过来。西方的金鸡纳霜,可以医治东方人的疟疾,但还得认清了病人的体质和病情。西方的政论可不就这么简单了。你得记起,你还是中国人啊!你的细胞组织根本就不同。而且数千年的历史摆在那里,任凭你哪一种暴力摧不动它分毫。人是渺小的!

对于西方的研究,以前也曾有一班学者下过功夫。译学馆后,亦有共学社、尚志学会等译了不少西方的名著。但实际上并没收获得相当的功效;这也许是介绍的思想,并没有和介绍

者的思想发生何等密切的关系，因之亦不能予读者以若何影响；出版界的落后，以及学术空气的淡薄，也许是互为因果的一个缘由。至于站在东方的立场上去探讨东西文化之奥秘，也有梁任公一辈人下过功夫，然而不久也就成为一种时髦的口号，而轻薄的社会，更当它做茶余酒后的谈笑讥讽的资料。

因此，留学生尽管在两大洋中来来往往，翻译的书籍尽管一本一本的出版，东西文化至今还没有正面冲突过，我要说在学术上还没正式开过仗，只是凭它们两股不同的潮流在社会的底层激荡。没落么？的确是没落，因为我们受了外来文化的侵略没有反响。我们只放弃了自己的立脚点，想借用别人的武器，作为以毒攻毒的战略。他们有枪炮，我们也学做枪炮，他们喊口号，我们也喊口号，他们倡什么最新的主义，我们也跟着莫名其妙的提倡。他们喊口号的后面，那些在实验室里，图书馆里，画室里，过一辈子学术生活的人，我们全没有看见。

现代中国的青年，自以为认识了时代，并看到了未来的时代，他们的大胆使人佩服，他们的武断使人出惊。

这都是我们过去的工作（我们，因为这些人中都有我们过去的影子）：喊口号，倡主义，是否成为工作自是疑问，但喊着倡着的人的确认为是一种工作。我们现在清算之下，不能不及早转换方向。不赶政治的人，自然用不到谈什么主义，研究文艺的时候，也不必把某个学说像偶像般放在脑袋里。我们不敢唱融和东西艺术，发扬民族文化那种高调，因为我们明白自己

的力量。我们不愿和人家争执,因为中国到处都充满了战氛;何况我们不能消极地攻击人家的阴私或缺德,以为自己没有阴私或缺德的夸耀。我们只有培养自己的力量,拿出实在的东西来。我们的工作,是研究、介绍,发表的文字也只限于这两方面。忘了时代?谁说的?可是我们不能以斩钉截铁的公式来判断一切,我们要虚心地观察,探讨。要找真理并非是怎么容易的事。各种学说在我们的眼里是一视同仁,我们不能把东风压了西风,因为这是盲目的。思想上的专制是真理的最大敌人。我们的信心,只在修养自己,万一有点滴的成就,足以贡献给人家,那是我们喜出望外的事。在没有丝毫成绩之前,我们只是以虔敬的心情去研究学问,以深思默省的工夫去体验时代。具体地说,我们现在要认识他人与自己,以怀疑的精神去探索,以好奇的目光去观察,更要把各种不同的思潮,让我们各人的内心去体味。如果真是要到民间去,或人间去(意即中国固有的出世思想之反面),那不独要去饱尝社会的风味,并还得要打开我们的心扉,吹受各种的风,这也许会使我们发热发冷,但这些 crises 就能锻炼我们的人格与力量。我们不希望速成,我们都还年青!

一九三二年十一月

现代青年的烦闷

一九三二年十月二十八日《晨报·现代文艺》曾刊出拙译《世纪病》一文，此次《学灯》[1]编者又以一九三三年元旦特大号文字见嘱，我特地再用《世纪病》相类的题材，把若干现代西方青年的不安的精神状态作一番介绍。这并非要引起现代中国青年的烦躁——这烦躁，不待我引起，也许他们已经感到——而是因为烦闷是文艺创造的源泉，由于它在反省和刺激内在生活使其活跃的作用上，可以领导我们往深邃的意境中去寻求新天地。而且，烦闷唯

① 此处指《时事新报·学灯》。——编者注

有在人类心魂觉醒的时候才能感到。在这数千年来为智(sagesse)的教训磨练到近于麻痹的中国人精神上给他一个刺激,亦非无益之事。

阿那托·法朗士曾言:“只有一件事可以使人类的思想感到诱惑,便是烦闷。绝对不感到烦躁的心灵令我厌恶而且愤怒。”的确,在历史上,每个灿烂的文艺时代,总是由不安的分子鼓动激荡起来的!古典派和浪漫派一样,不过前者能够遏止烦闷,而后者被烦闷所征服罢了。在个人的体验上,心境的平和固然是我们大部分人类所渴望的乌托邦,但这种幸福只有睡在坟墓里叹了最后一口气时才能享受。而且,就令我们在生命中获得这绝对的平和(它的名字很多,如宁静,休息等等),我们反而要憎恨它;失掉了心的平和,我们又要一心一意的企念它:这是人类永远的悲剧。不独如此,人类的良知一朝认识了烦闷的真价值,还幽密地在烦闷中感到残酷的喜乐。

西方的医学上有一句谚语:“世界上无所谓病,只有病人。”《世纪病》的作者乔治·勒公德把现代青年的骚乱归之于现代社会的和思想上的骚乱;这无异是“世界上无所谓烦闷,只有烦闷的人”的看法。固然,我们承认它有理。在一般所谓健全的,尤其是享受惯温和的幸福的人眼中,烦闷者是失掉了心灵的均衡的病人。然而要知道,烦闷的人是失掉了均衡,正在热烈地寻找新的均衡。他们的欲望无穷,奢念无穷,永远不能满足。如果有一班自命为烦闷者,突然会恢复他们的宁静,那

是因为他们的烦闷,实在并不深刻,而是表面的,肤浅的。真正在苦闷中煎熬的人决不能以一种答案自满,他们要认识得更透澈,更多。他们怕找到真理,因为从此以后,他们不能再希望一个更高卓的真理。惟有"信仰"是盲目的,烦闷的人永远悲苦地睁大着眼睛。

每个人在他生命中限制自己。每个人把他要求解决的问题按着他自己的身份加以剪裁。这自然是聪明的办法。他们不愿多事徒劳无益的追求。实在,多少代的人类曾追求哲学、伦理、美学等等的理想而一无所获。然而没有一个时代的人类,因此而停止去追求。因为他们觉得,世俗的所谓"稳定"、"宁静"、"平和",只是"死"的变相的名称。"死"是西方人所不能忍受的,他们极端执著"生"。

烦闷的现象是多方面的,又是随着每个人而变动的。从最粗浅的事情上说,每个人想起他们的死,岂不是要打一个寒噤?听到人家叙述一个人受伤的情景而无动于衷,是非人的行为。因为,本能地,人类会幻想处在同样的境地,受到同样的痛苦。同样,一个人在路上遇到出殡的行列,岂非要兔死狐悲的哀伤?一切的人类,真是自私得可怜!这自然是人类烦闷的一种原因。心理病学家亦认为烦闷是一种感情的夸大,对于一种实在的或幻想的灾祸的反动,可是认烦闷为对于不测的事情的简单的恐怖,未免是肤浅的,不完全的观念。因此,对于病态心理学造诣极深的作家,如保尔·蒲尔越(Paul Bour-

get)亦不承认心灵上的病,完全由生理上的病引起的。生命被威胁的突然的恐怖,在原始民族中,确是烦闷的唯一的原因。可是民族渐渐地长成以至老大,他的烦闷亦变得复杂、精微,在一般普通人的心目中,也愈显得渺茫不可捉摸。在这个过程中,我们自然承认有病的影响存在着,但除了病态心理学家的物的解释以外,还有精神上的现象更富意味。

人类在初期的物质的恐怖以后,不久即易为形而上的恐怖。他们怕惧雷鸣,远在怕惧主宰雷鸣的上帝以前。原始时代的恐怖至此已变成烦闷,人类提出许多问题,如生和死的意义等。被这些无法解答的问题扰乱着,人类一方面不能获得宁息,一方面又不能超度那丰富的生活追求,于是他祝祷遗忘一切。柏斯格说过:"人类有一种秘密的本能,使他因为感到苦闷的无穷尽而到外界去寻觅消遣与事业;他另有一种秘密的本能,使他认识所谓幸福原在宁息而不在骚乱。这两种矛盾的本能,在人类心魂中形成渺茫的计划,想由骚动达到安息,而且自以为他得不到的满足会临到。如果他能够制止他事业中的艰难,他便可直窥宁息的门户。"

这种烦闷的形而上学的意义,固是极有意味的,但它还不能整个地包括烦闷。烦闷,在人类的良心上还有反响,——与形而上的完全独立的道德上的反响,例如责任观念便是烦闷的许多标识之一。假定一个作家在创作的时候,为使他的文章更完满起见,不应该想到他的著作对于群众将发生若何影

响的问题；然而一本书写完之后，要作家不顾虑到他的书将来对于读者的影响是件不可能的事。

一九三三年一月一日

我再说一遍：往何处去？……往深处去！

一个人到了老年，他的思想和行为总不出两途：(一) 是极端的顽固守旧；(二) 是像小孩般的天真与幼稚。一个衰老的民族亦是这样。或者是固执传统与成见而严拒新思想，或者是不问是非，毫无理智地跟着人家乱跑。显然前者比后者更有再生——或者说返老还童——的希望。因为前者虽然固执，但究竟还在运用他的头脑。一个古老的民族，在表面上虽然要维持它古文化的尊严而努力摒拒新文化，但良心上已经在暗暗地估量这新文化的价值，把它与固有文化的价值评衡。于是在民族的内生命上，发生一种新和旧的交战，一种

Crise。于是它的前途在潜滋暗长中萌孽起来。至于天真而幼稚的老民族，根本已失掉了自我意识，失掉了理智的主宰，它只有人云亦云地今天望东，明天望西的乱奔乱窜：怎么能走出一条自己的路来？

然而这正是现代中国的情形。

一种艺术，到了颓唐的时代，便是拘囚于传统法则，困缚于形骸躯壳，而不复有丝毫内心生活和时代精神的表白。否则，即是被外来文化征服而全然抹杀了自己。皮藏打艺术的末期，法国十八世纪的官学派绘画，意大利文艺复兴以后的艺术，都有此等情形。现代的中国艺术界亦正是这样：幽闭在因袭的樊笼中的国画家或自命为前锋，为现代化的洋画家，实际上都脱不了模仿，不过模仿的对象有前人和外人的差别罢了。

现代的国画家所奉为圭臬的传统，已不复是传统的本来面目：那种超人的宁静恬淡的情操和形而上的享乐与神游(évasion d'âme)，在现代的物的世界中早已不存在，而画家们也感不到。洋画家们在西方搬过来的学派和技法，也还没有在他们的心魂中融化：他们除了在物质上享受到现代文明的现成的产物之外，所谓时间，所谓速度，所谓外来情调，所谓现代风格，究竟曾否在他们的内心上引起若干反响？如果我说一句冒渎的话，现代的中国洋画家在制作的时候，多少是忘掉了

自我。

至于提倡普罗，提倡大众化的艺术家，以为是一篇文章或一幅绘画的内容只要是涉及无产者的，便可成为时代的艺术品。作品的技巧，情操的真伪都可不问：这岂不是把艺术变成了宣传主义的广告？这岂不是为一般无耻而无聊的人造成一种投机的工具？

表现时代，是的。不独要表现时代，而且还得预言时代。但这表现决非是照相，这预言决非是政纲式的口号；我们不能忘记艺术家应该表现的，是经过他心灵提炼出来的艺术品。艺术是一面镜子，但决不会映出事物的现实相。

最可怜的，是在“现代的”和“普罗的”两重口号下，可以毋须思想，因为只要题材是歌颂劳动神圣的，便足使他的作品不朽；毋须技巧，因为现代艺术，说是变形的！

在这种情势下，在艺术上和在其他的领域中一样，我们需要镇静与忍耐。在各种口号和呐喊声中，要认清：

（一）东方艺术和西方艺术的根本不同点，是应该可以调和抑或争斗。

（二）培养个人的技巧，磨练思想，做长时期的研究。

在艺术上只有趋向上之不同，无所谓它们实体上的高下。我们承认东西艺术是表现人类精神的两方面。在这个转变时代，最要紧的是走出超现实的乐园，而进入现实的炼狱。

从非人的走到人的;从无关心的走到关心的。这,并非是说在美学的观点上,现实的比超现实的高,人的比非人的优,我所以希望艺术家有这种转变,无非是要他在人生的途程上,多一番经历,——尤其是一向所唾弃的经历。而且,由这种生命的体验上,更可使东西两种不同的人生观、宇宙观——艺术的主要成因——作一番正面的冲突。

培养技巧与磨练思想这一点,是我认为一切艺术家应做而我们的艺术家尚未做得够的工作。既然这时代的艺术家的使命特别重大,他的深思默省,锻炼琢磨的功夫尤其应当深刻。

艺术应当预言,应当暗示。但预言什么?暗示什么?此刻还谈不到。现代的中国艺术家先把自己在"人类的热情(Passion humaine)"的洪炉中磨练过后,把东西两种艺术的理论有一番深切的认识之后,再来说往左或往右去,决不太迟。

在此刻,在这企待的期间,总而言之 En attendant,我再说一遍:

往何处去?往深处去!

一九三三年一月

从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧的前途*

我一向怀着这个私见：中国音乐在没有发展到顶点的时候，已经绝灭了；而中国戏剧也始终留在那“通俗的”阶段中，因为它缺少表白最高情绪所必不可少的条件——音乐。由是，我曾大胆的说中国音乐与戏剧都非重行改造不可。

中国民族的缺乏音乐感觉，似乎在历史上已是很悠久的事实，且也似乎与民族的本能有深切关连。我们可以依据雕塑、绘画来推究中国各个时代的思想与风化，但艺术最盛的唐宋两代，就没有音乐的地

* 这是傅雷先生于一九三三年五月二十一日，在上海大光明戏院聆听由梅百器指导的音乐会后写下的评论。——编者注

位。不论戏剧的形式，从元曲到昆曲到徽剧而京剧，有过若何显明的变迁，音乐的成份，却除了几次掺入程度极低的外国因子以外，在它的组成与原则上，始终没有演化，更谈不到进步。例如，昆曲的最大的特征，可以称为高于其他剧曲者，还是由于文字的多，音乐的少。至于西乐中的朔拿大、两重奏(Due)、三重奏(Trio)、四重奏(Quarto)、五重奏以至交响乐(Symphonie)一类的纯粹音乐，在中国更从未成立。

音乐艺术的发展如是落后，实在有它深厚的原因。

第一是中国民族的"中庸"的教训与出世思想。中国所求于音乐的，和要求于绘画的一样，是超人间的和平(也可说是心灵的均衡)与寂灭的虚无。前者是儒家的道德思想(《礼记》中的《乐记》便是这种思想的最高表现)，后者是道家的形而上精神(以《淮南子》的《论乐》为证)。所以，最初的中国音乐的主义和希腊的毕达高拉斯(Pythagoras)、柏拉图辈的不相上下。它的应用也在于祭献天地，以表"天地协和"的精神(如《八佾之舞》)。至于道家的学说，则更主张"视于无形，则得其所见矣；听于无声，则得其所闻矣。至味不慊，至言不文，至乐不笑，至音不叫……听有音之音者聋，听无音之音者聪，不聪不聋，与神明通"的极端静寂、极端和平、"与神明通"的无音之音。

由了这儒家的和道家的两重思想，中国音乐的领域愈来愈受限制，愈变狭小：热情与痛苦表白是被禁止的；卒至远离

了"协和天地"的"天地",用新名词来说便是自然——艺术上的广义的自然,而成为停滞的、不进步的、循规蹈矩、默守成法的(conventional)艺术。

其次,在一般教育与中国的传统政治上,"中庸"更把中国人养成并非真如先圣先贤般的恬淡宁静,而是小资产阶级的麻木不仁的保守性,于是,内心生活,充其极,亦不过表现严格的伦理道德方面(如宋之程朱、明之王阳明及更早的韩愈等),而达不到艺术的领域,尤其是纯以想象为主的音乐艺术的领域。天才的发展既不倾向此方面,民众的需求亦在婉转悦耳、平板单纯的通俗音乐中已经感到满足。

以"天地协和"为主旨的音乐,它的发展的可能性,我们只消以希腊为例,显然是不能舒展到音乐的最丰满的境界。以"无音之音"为尚的音乐,更有令人倾向于"非乐"的趋势。《淮南子》:"道德定于天下而民纯朴,则目不营于色,耳不谣于声,坐俳而歌谣,披发而浮游。虽有王嫱西施之色,不知说也;掉羽武象,不知乐也;淫佚无别,不得生焉。由此观之,礼乐不用也;是故德衰然后仁生,行沮然后义立,和失然后声调,礼淫然后 容饰。"这一段论见,简直与十八世纪卢梭为反对戏剧致阿朗培(Alembert)书相仿佛。

由是,中国音乐在先天、在原始的主义上,已经受到极大的约束,成为它发展的阻碍,而且儒家思想的音乐比希腊的道德思想的音乐更狭窄:除了《八佾之舞》一类的偏于礼拜

(Culte) 的表现外，也没有如希腊民族的宏壮的音乐悲剧。因为悲剧是反中庸的，正为儒家排斥。道家思想的音乐也因为执著虚无，不能产生如西方的以热情为主的、神秘色彩极浓厚的宗教音乐。那么，中国没有音乐上的王维、李思训、米襄阳，似乎是必然的结果。驯至今日，纯正的中国音乐，徒留存着若干渺茫的乐器、乐章的名字和神话般的传说；民众的音乐教育，只有比我们古乐的程度更低级的胡乐（如胡琴、锣鼓之类），现代的所谓知识阶级，除了赏玩西皮二簧的平庸、凡俗的旋律而外，更感不到音乐的需要。这是随着封建社会同时破产的“书香”、“诗礼”的传统修养。

然而，言为心声，音乐是比“言”更直接、更亲切、更自由、更深刻的心声；中国音乐之衰落——简直是灭亡，不特是艺术丧失了一个宝贵的、广大的领土，并亦是整个民族、整个文化的灭亡的先兆。

在这样一个时代，我们连《易水歌》似的悲怆的恸哭都没有，这不是“哀莫大于心死”的征象吗？

在这一个情景中，一九三三年五月二十一日晚，在大光明戏院演奏的音乐会，尤其具有特别重大的意义。这个音乐会予未来的中国音乐与中国戏剧一个极重要的——灵迹般的启示。从此，我们得到了一个强有力的证实——至少在我个人是如此（以上所述的那段私见，已怀抱了好几年，但到昨晚才给我找到一个最显著的证据）——：中国音乐与中国戏剧已经

到了绝灭之途,必得另辟园地以谋新发展,而开辟这新园地的工具是西洋乐器,应当播下的肥料是和声。

盲目地主张国粹的先生们，中西音乐，昨晚在你们的眼前、你们的耳边,开始第一次的接触。正如甲午之役是东西文化的初次会面一样，这次接触的用意、态度，是善意的、同情的,但结果分明见了高下:中国音乐在音色本身上,就不得不让西洋音乐在富丽 (richesse)、丰满 (plénitude)、宏亮(sonorité)、表情机能(pouvoir expressif)方面完全占胜。即以最为我人称道的琵琶而论,在提琴旁边岂非立刻黯然无色(或说默然无声更确切些)?《淮阴平楚》的列营、擂鼓三通、吹号、排队、埋伏中间，在情调上有何显著的不同，有何进行的次序?《别姬》应该是最富感伤性(sentimental)的一节,如果把它作为提琴曲的题材，那么，定会有如克滦川朔拿大 (Sonata à Kreutyer)的 adagio sostenuto 最初两个音(notes)般的悲怆;然而昨晚在琵琶上,这段《别姬》予人以什么印象?这,我想,一个感觉最敏锐的听众也不会有何激动。可是，琵琶在其乐器的机能上,已经尽了它全部的能力了;尽管演奏者有如何高越的天才,也不会使它更生色了。

至于中国乐合奏,除了加增声浪的强度与繁复外,更无别的作用。一个乐队中的任何乐器都保存着同一个旋律、同一个节奏,旋律的高下难得越出八九个音阶;节奏上除了缓急疾徐极原始的、极笼统的分别外,从无过渡(transition)的媒

介……中国古乐之理论上的、技巧上的缺陷是无可讳言的事实，不必多举例子来证明了。

改用西洋乐器、乐式及和声、对位的原理，同时保存中国固有的旋律与节奏（纯粹是东方色彩的），以创造新中国音乐的试验，原为现代一般爱好音乐的人士共同企望，但由一个外国作家来实现这理想的事业，却出乎一般企望之外了。在此，便有一个比改造中国音乐的初步成功更严重的意义：我们中国人应该如何不以学习外表的技术、演奏西洋名作为满足，而更应使自己的内生活丰满、扩实，把自己的人格磨练、升华，观察、实现、体会固有的民族之魂以努力于创造！

阿父夏穆洛夫[①]氏的成功基于两项原则：一，不忘传统；二，返于自然。这原来是改革一切艺术的基本原则，而为我们的作家所遗忘的。

《晴雯绝命辞》的歌曲采取中国旋律而附以和音的装饰与描写；由此，以西皮二簧或其他中国古乐来谱出的，只有薄弱的、轻佻的、感伤的东西，在此成为更生动、更丰满、更抒情、更颤动的歌词，并且沐浴于浓厚的空气之中。这空气，或言气氛atmosphère，又是中国音乐所不认识的成分。这一点并是中国

① 阿父夏穆洛夫 Avshalomoff(1895 - 1965)，俄国作曲家。二十年代到中国，一九四八年后定居美国。一生从事于中国音乐的研究和创作，用中国民族音乐的素材，以西洋音乐的手法，创作了许多具有中国音乐旋律、节奏和风格的作品。

傅雷艺术随笔

音乐较中国绘画退化的特征，因为中国画，不论南宗北宗，都早已讲究气韵生动。

《北京胡同印象记》，在形式上是近代西乐自李兹（Liszt）与特皮西（Debussy）以后新创的形式；但在精神上纯是自然主义的结晶。作者在此描写古城中一天到晚的特殊情趣，作者利用京剧中最通俗的旋律唱出小贩的叫卖声，皮鞋匠、理发匠、卖花女的呼喊声；更利用中国的喇叭、铙钹的吹打，描写丧葬仪仗。仪仗过后是一种沉静的哀思；但生意不久又重新蓬勃，粉墙一角的后面，透出一阵凄凉哀怨的笛声，令人幻想古才子佳人的传奇。终于是和煦的阳光映照着胡同，恬淡的宁静笼罩着古城。它有生之丰满，生之喧哗，生之悲哀，生之怅惘，但更有一个统辖一切的主要性格：生之平和。这不即是古老的北平的主要性格吗？

这一交响诗，因为它的中国音律的引用，中国情调的浓厚，取材感应的写实成分，令人对于中国音乐的前途，抱有无穷的希望。

艺术既不是纯粹的自然，也不是纯粹的人工，而是自然与人工结合后的儿子。一般崇奉京剧的人，往往把中国剧中一切最原始的幼稚性，也认作是最好的象征。例如，旧剧家极反对用布景，以为这会丧失了中国剧所独有的象征性，这真所谓“坐井观天”的短视见解了。现在西洋歌剧所用的背景，亦已不是写实的衬托，而是综合的（synthetique）、风格化的

(stylise),加增音乐与戏剧的统一性的图案。例如梅特林克的神秘剧(我尤其指为特皮西谱为歌剧的如《贝莱阿斯与梅丽桑特》),它的象征的高远性与其所涵的形而上的暗示,比任何中国剧都要丰富万倍。然而它演出时的布景,正好表现戏剧的象征意味到最完美的境界。《琴心波光》的布景虽然在艺术上不能令人满意,但已可使中国观众明了所谓布景,在"活动机关"等等魔术似的把戏外,也另有适合"含蓄"、"象征"、"暗示"等诸条件的面目。至于布景、配光、音乐之全用西洋式,而动作、衣饰、脸谱仍用中国式的绘法,的确不失为使中西歌剧获得适当的调和的良好方式。作者应用哑剧,而不立即改作新形式的歌词,也是极聪明的表现。改革必得逐步渐进,中国剧中的歌唱的改进,似乎应当放在第二步的计划中。

也许有人认为,中国剧的歌音应该予以保存,但中国人的声音和音乐同样的单纯,旧剧的唱最被赏鉴、玩味的 virtuosite,在西洋歌词旁边,简直是极原始的"卖弄才能"。第一,中国歌音受了乐音的限制,不能有可能范围以内的最高与最低的音;第二,因为中国音乐没有和音,故中国歌唱就不能有两重唱、三重唱……和数十人、数百人的合唱。这种情形证明中国的歌唱在表白情感方面,和中国音乐一样留存在原始的阶段,而需要改造。但我在前面说过,这已是改革中国音乐与戏剧的第二步了。

以全体言,这个工部局音乐会的确为中国未来的音乐与戏剧辟出一条大路。即在最微细的地方,如节目单的印刷、装

订，封面、内面的文字等等，对于沉沦颓废的中国艺坛也是一个最有力的刺激。

然而我们不愿过分颂扬作者，因为我们的心底，除了感激以外，还怀有更强烈的情操——惶愧；我们亦不愿如何批评作者，因为改革中国的音乐与戏剧的问题尚多，而是应由我们自己去解决的。

关于改革中国音乐的问题，除了技巧与理论方面应由专家去在中西两种音乐中寻出一个可能的调和(如阿氏的尝试)外，更当从儒家和道家两种传统思想中打出一条路来。我们的时代是贝多芬、凡尔第的时代，我们得用最敏锐的感觉与最深刻的内省去把握住时代精神，我们需要中国的《命运交响乐》，我们需要中国的洛西尼(Rossini)式的crescendo，我们需要中国的Marseillaise[①]，我们需要中国的《伏尔加船夫曲》。

歌剧方面，我们有现成的神话、传说、三千余年的历史，为未来的作家汲取不尽的泉源。但我们绝非要在《诸葛亮招亲》、《狸猫换太子》、《封神榜》之外，更造出多少无聊的、低级的东西，而是要能藉以表达人类最高情操的历史剧。在此，我们需要中国的《浮士德》、中国的《德利斯打与伊查特》(Tristan und Isolde)，中国的"华尔几里"(Walküre)[②]。

---

① 即《马赛曲》。

② Tristan und Isolde 和 Walküre 均系德国作曲家瓦格纳的歌剧，前者今译《特里斯坦与伊瑟》，后者《女武神》。

然而，改造中国音乐与戏剧最重要的，除了由对于中西音乐、中西戏剧极有造诣的人士来共同研究(我在此向他们全体作一个热烈的呼唤 appeal) 外，更当着眼于教育，造就专门人材的音乐院，负有培养肩负创造新中国艺术天才的责任；改造社会的民众教育和一般教育，负有扶植以音乐为精神的食粮的民众的使命。

在这个社会科学与自然科学风靡一时的时代与场合（虽然我们至今还未产生一个大政治家、大……家)，我更得补上一句：人并非只是政治的或科学的动物，整个民族文化也并非只有社会科学或自然科学可以形成的。人，第一，应当成为一个人，健全的，即理智的而又感情的人。

而且拯救国家，拯救民族的根本办法，尤不在政治、外交、军事，而在全部文化。我们目前所最引以为哀痛的是“心死”，而挽救这垂绝的心魂的是音乐与戏剧!

一九三三年五月

理想的译文*

以效果而论，翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似。以实际工作论，翻译比临画更难。临画与原画，素材相同（颜色，画布，或纸或绢），法则相同（色彩学，解剖学，透视学）。译本与原作，文字既不侔，规则又大异。各种文字各有特色，各有无可模仿的优点，各有无法补救的缺陷，同时又各有不能侵犯的戒律。像英、法、美、德那样接近的语言，尚且有许多难以互译的地方；中西文字的扞格远过于此，要求传神达意，铢两悉称，自非死抓字

* 本文原题《〈高老头〉重译本序》，此处由编者改题。——编者注

典,按照原文句法拼凑堆砌所能济事。

各国的翻译文学，虽优劣不一，但从无法文式的英国译本,也没有英文式的法国译本[1]。假如破坏本国文字的结构与特性,就能传达异国文字的特性而获致原作的精神,那么翻译真是太容易了。不幸那种理论非但是刻舟求剑，而且结果是削足适履，两败俱伤[2]。两国文字词类的不同，句法构造的不同,文法与习惯的不同,修辞格律的不同,俗语的不同,即反映民族思想方式的不同，感觉深浅的不同，观点角度的不同，风俗传统信仰的不同,社会背景的不同,表现方法的不同。以甲国文字传达乙国文字所包涵的那些特点,必须像伯乐相马,要“得其精而忘其粗，在其内而忘其外”。而即使是最优秀的译文，其韵味较之原文仍不免过或不及。翻译时只能尽量缩短这个距离,过则求其勿太过,不及则求其勿过于不及。

倘若认为译文标准不应当如是平易，则不妨假定理想的译文仿佛是原作者的中文写作。那么原文的意义与精神，译文的流畅与完整，都可以兼筹并顾，不至于再有以辞害意，或

① 《哈姆雷德》第一幕第一场有句:Not a mouse stirring,法国标准英法对照本《莎翁全集》译为:Pas un chat。岂法国莎士比亚学者不识 mouse 一字而误鼠为猫乎?此为译书不能照字面死译的最显著的例子。——原注

② 六年前,友人某君受苏联友人之托,以中国诗人李、杜等小传译成俄文。译稿中颇多中文化的俄文,为苏友指摘。某君以保持中国情调为辩,苏友谓此等文句既非俄文,尚何原作情调可言?以上为某君当时面述,录之为“削足适履,两败俱伤”二语作佐证。——原注

以意害辞的弊病了。

用这个尺度来衡量我的翻译，当然是眼高手低，还没有脱离学徒阶段。《高老头》初译（一九四四）对原作意义虽无大误[1]，但对话生硬死板，文气淤塞不畅，新文艺习气既刮除未尽，节奏韵味也没有照顾周到，更不必说作品的浑成了。这次以三阅月的功夫重译一遍，几经改削，仍未满意。艺术的境界无穷，个人的才能有限：心长力绌，唯有投笔兴叹而已。

一九五一年九月

① 误译的事，有时即译者本人亦觉得莫名其妙。例如近译《贝姨》，书印出后，忽发现原文的蓝衣服译作绿衣服，不但正文错了，译者附注也跟着错了。这种文字上的色盲，真使译者为之大惊失"色"。——原注

翻译经验点滴

《文艺报》编辑部要我谈谈翻译问题，把我难住了，多少年来多少人要我谈，我都婉词谢绝，因为有顾虑。谈翻译界现状吧，怕估计形势不足，倒反犯了自高自大的嫌疑：五四年翻译会议前，向领导提过一份意见书，也是奉领导之命写的，曾经引起不少人的情绪，一之为甚，岂可再乎？谈理论吧，浅的大家都知道，不必浪费笔墨；谈得深入一些吧，个个人敝帚自珍，即使展开论战，最后也很容易抬出见仁见智的话，不了了之。而且翻译重在实践，我就一向以眼高手低为苦。文艺理论家不大能兼作诗人或小说家，翻译工作也不例外；

曾经见过一些人写翻译理论，头头是道，非常中肯，译的东西却不高明得很，我常引以为戒。不得已，谈一些点点滴滴的经验吧。

我有个缺点：把什么事看得千难万难，保守思想很重，不必说出版社指定的书，我不敢担承，便是自己喜爱的作品也要踌躇再三。一九三八年译《嘉尔曼》，事先畏缩了很久，一九五四年译《老实人》，足足考虑了一年不敢动笔，直到试译了万把字，才通知出版社。至于巴尔扎克，更是远在一九三八年就开始打主意的。

我这样的踌躇当然有思想根源。第一，由于我热爱文艺，视文艺工作为崇高神圣的事业，不但把损害艺术品看做像歪曲真理一样严重，并且介绍一件艺术品不能还它一件艺术品，就觉得不能容忍，所以态度不知不觉地变得特别郑重，思想变得很保守。译者不深刻的理解、体会与感受原作，决不可能叫读者理解、体会与感受。而每个人的理解、体会与感受，又受着性格的限制。选择原作好比交朋友：有的人始终与我格格不入，那就不必勉强；有的人与我一见如故，甚至相见恨晚。但即使对一见如故的朋友，也非一朝一夕所能真切了解。想译一部喜欢的作品要读到四遍五遍，才能把情节、故事，记得烂熟，分析彻底，人物历历如在目前，隐藏在字里行间的微言大义也能慢慢咂摸出来。但做了这些功夫是不是翻译的条件

就具备了呢?不。因为翻译作品不仅仅在于了解与体会,还需要进一步把我所了解的,体会的,又忠实又动人的表达出来。两个性格相反的人成为知己的例子并不少,古语所谓刚柔相济,相反相成;喜爱一部与自己的气质迥不相侔的作品也很可能,但要表达这样的作品等于要脱胎换骨,变作与我性情脾气差别很大,或竟相反的另一个人。倘若明知原作者的气质与我的各走极端,那倒好办,不译就是了。无奈大多数的情形是双方的精神距离并不很明确,我的风格能否适应原作的风格,一时也摸不清。了解对方固然难,了解自己也不容易。比如我有幽默感而没写过幽默文章,有正义感而没写过匕首一般的杂文;面对着服尔德那种句句辛辣,字字尖刻,而又笔致清淡,干净素雅的寓言体小说,叫我怎能不逡巡畏缩,试过方知呢?《老实人》的译文前后改过八道,原作的精神究竟传出多少还是没有把握。

因此,我深深的感到:(一)从文学的类别来说,译书要认清自己的所短所长,不善于说理的人不必勉强译理论书,不会做诗的人千万不要译诗,弄得不仅诗意全无,连散文都不像,用哈哈镜介绍作品,无异自甘作文艺的罪人。(二)从文学的派别来说,我们得弄清楚自己最适宜于哪一派:浪漫派还是古典派?写实派还是现代派?每一派中又是哪几个作家?同一作家又是哪几部作品?我们的界限与适应力(幅度)只能在实践中见分晓。勉强不来的,即是试译了几万字,也得“报废”,毫

不可惜；能适应的还须格外加工。测验"适应"与否的第一个尺度，是对原作是否热爱，因为感情与了解是互为因果的；第二个尺度是我们的艺术眼光，没有相当的识见，很可能自以为适应，而实际只是一厢情愿。

使我郑重将事的第二个原因，是学识不足，修养不够。虽然我趣味比较广，治学比较杂，但杂而不精，什么都是一知半解，不派正用。文学既以整个社会整个人为对象，自然牵涉到政治、经济、哲学、科学、历史、绘画、雕塑、建筑、音乐，以至天文地理，医卜星相，无所不包。有些疑难，便是驰书国外找到了专家说明，因为国情不同，习俗不同，日常生活的用具不同，自己懂了仍不能使读者懂。（像巴尔扎克那种工笔画，主人翁住的屋子，不是先画一张草图，情节就不容易理解清楚。）

琢磨文字的那部分工作尤其使我长年感到苦闷。中国人的思想方式和西方人的距离多么远。他们喜欢抽象，长于分析；我们喜欢具体，长于综合。要不在精神上彻底融化，光是硬生生的照字面搬过来，不但原文完全丧失了美感，连意义都晦涩难解，叫读者莫名其妙。这不过是求其达意，还没有谈到风格呢。原文的风格不论怎么样，总是统一的，完整的；译文当然不能支离破碎。可是我们的语言还在成长的阶段，没有定形，没有准则；另一方面，规范化是文艺的大敌。我们有时需要用文言，但文言在译文中是否水乳交融便是问题；我重译《克利斯朵夫》的动机，除了改正错误，主要是因为初译本运用

文言的方式,使译文的风格驳杂不纯。方言有时也得用,但太浓厚的中国地方色彩会妨碍原作的地方色彩。纯粹用普通话吧,淡而无味,生趣索然,不能作为艺术工具。多读中国的古典作品,熟悉各地的方言,急切之间也未必能收效,而且只能对译文的语汇与句法有所帮助;至于形成和谐完整的风格,更有赖于长期的艺术熏陶。像上面说过的一样,文字问题基本也是个艺术眼光的问题;要提高译文,先得有个客观标准,分得出文章的好坏。

文学的对象既然以人为主,人生经验不丰富,就不能充分体会一部作品的妙处。而人情世故是没有具体知识可学的。所以我们除了专业修养,广泛涉猎以外,还得训练我们观察、感受、想象的能力;平时要深入生活,了解人,关心人,关心一切,才能亦步亦趋的跟在伟大的作家后面,把他的心曲诉说给读者听。因为文学家是解剖社会的医生,挖掘灵魂的探险家,悲天悯人的宗教家,热情如沸的革命家;所以要做他的代言人,也得像宗教家一般的虔诚,像科学家一般的精密,像革命志士一般的刻苦顽强。

以上说的翻译条件,是不是我都做到了?不,差得远呢!可是我不能因为能力薄弱而降低对自己的要求。艺术的高峰是客观的存在,决不会原谅我的渺小而来迁就我的。取法乎上,得乎其中,一切学问都是如此。

另外一点儿经验，也可以附带说说。我最初从事翻译是在国外求学的时期，目的单单为学习外文，译过梅里美和都德的几部小说，非但没想到投稿，译文后来怎么丢的都记不起来：这也不足为奇，谁珍惜青年时代的课卷呢？一九二九年至三一年间，因为爱好音乐，受到罗曼·罗兰作品的启示，便译了《贝多芬传》，寄给商务印书馆，被退回了；一九三三年译了莫洛阿的《恋爱与牺牲》寄给开明，被退回了（上述二种以后都是重新译过的）。那时被退的译稿当然不止这两部；但我从来没有什么不满的情绪，因为总认为自己程度不够。事后证明，我的看法果然不错；因为过了几年，再看一遍旧稿，觉得当年的编辑没有把我幼稚的译文出版，真是万幸。和我同辈的作家大半都有类似的经历。甘心情愿地多做几年学徒，原是当时普遍的风气。假如从旧社会中来的人还不是一无足取的话，这个风气似乎值得现代的青年再来提倡一下。

一九五七年五月十二日

自报公议及其他／艺术界二三事之一

三个臭皮匠，抵个诸葛亮；只要集思广益，普通群众也能有非常的智慧：这是人尽皆知的道理。不过我想，这也限于他们内行的、或至少是熟悉的、在他们常识范围以内的事吧？谁也不会担保三个臭皮匠能解决木匠泥水匠的困难，更不敢说他们在问鼎中原或六出祁山的军国大事上也能抵个诸葛亮。可知走群众路线也是有条件的：既要酌量事情的性质，又要考虑对象的知识与能力；既不能问道于盲，也不能用千篇一律的办法到处硬套。贯彻民主原是极细致复杂的工作，决不像举手、投票、计算多少数那么简单。

我不知道工厂评定先进工作者的办法如何；单凭猜测，叫一般进厂不久的青工也参加评判老技工的产品，恐怕是不会受群众欢迎的。只因不顾经验、学识、技术的差别而硬来一套平均主义与平等主义，走群众路线的本意反得了个脱离群众的后果。把这平均主义与无原则的平等主义推而广之，新生的入学试卷不也可以交给投考年级不同的学生互评了吗？

工商业社会主义改造过程中，有一个办法叫做自报公议，过去实行估征所得税时也用过，都被认为相当公平合理。但若对新生考试也应用这样的民主方式，叫考生把自己的试卷先评一个三分四分五分，然后再由考生互评，是不是也公平合理呢？

以上两个比喻似乎有些不伦不类，不幸现实生活中竟有类乎此的不伦不类的事例。

今年七八月间上海办过一个青年美术作品展览会，出品的人都领到一张表格，要把自己的作品先评一个甲乙丙的等次，再分若干人为一小组互评甲乙丙，作为初选。这当然可说是“自报公议”了。

按照一般心理，作者自认为不行的作品是不会送去的，送去的总是自己觉得满意的。“自报”的时候究竟说老实话好呢，还是客气一番好呢？写上一个甲吧，未免自画自赞，不好意思；写上一个丙也觉妄自菲薄，心有不甘。那么是否折衷一下，含含糊糊填个乙呢？苦的是美术作品并无一定的规格，“自报”又不是与别人的大作比较；除了主观，用什么尺度衡量呢？

要分析自己作品的优缺点，谈谈创作的意图与苦闷，都还容易；要笼笼统统给自己打分数可就难了。无怪当时有许多人对着表格发呆，要求免填；可是不行，那是规定的手续。

我们不了解：在没有客观标准可依据，思想不明确，心里七上八下，既怕辱没了作品，又怕犯了自高自大的毛病的情况之下所作的自我鉴定，对进行复选的委员们能有什么帮助？能有什么参考价值？我们也想不出：社会上有哪项工作，需要这种因为顾虑重重而只能敷衍塞责的报表？

其次是“公议”的阶段。从学生的习作起，一直到比较成熟的作品，统统交给大伙儿评分。这大伙儿也就是从学画一二年到七八年，以至十余年的人组成的混合大队，程度的差别大致像初中学生之于大学助教与讲师，中间还有无数高下不同的等级。这样的评选能有什么结果是不言而喻的。

主事者不假思索，走这样莫名其妙的、无原则的群众路线，固然可怪；群众会这样莫名其妙的、无原则的听人摆布，更是可怪。因为他们除了要求免填以外，并没敢对办法本身提出什么意见，更不用说反对了。做领导的误用民主，不但好意落空，白忙一场，还使群情惶惑，把他们对民主的观念都搅迷糊了。另一方面，群众闭着眼睛服从组织，或是畏首畏尾，因计较个人得失而保持缄默，在我们这个新社会中也不是一个好现象。

一九五六年十一月二十一日

艺术创造性与劳动态度/艺术界二三事之二

几何学上有一条基本原理，叫做正定理对的，反定理不一定对；初步的逻辑学也告诉我们：马是四足动物，四足动物不一定是马。同样，艺术制作的成就绝对少不了辛勤的劳动，辛勤的劳动不一定能保证艺术上的成就。黄卷青灯，磨了一辈子而没留下一篇可读的文章的人，古今中外都屡见不鲜。相传王羲之练字用旧的破笔堆得像土丘一般高；破笔堆得同样高的人可能很多，但有王羲之那样成就的，历史上寥寥可数。且不谈艺术，只说可以苦修苦练以求的技巧吧，到了某个水平不能更进一步的实例也多得很。

因此，付出了高度劳动而没有多大收获是不足为奇的；但说劳动态度不好而能产生有创造性的作品，可就要被目为笑谈了。

我这段开场白仍是为今年的青年美术作品展览会说的。作品经过“自报公议”的初选程序，又经过非常郑重的三番四复的复选程序（这一阶段的工作值得表扬），然后按照艺术创造性与劳动态度两大项目评定等第，颁发奖励金。（这奖励金与最近文化局所给的奖金不同。）评定结果，有些作品是劳动态度得了甲，艺术创造性得了乙或丙；那不但可能，而且根据上文的论点，是在情理之内的。但另有不少作品的艺术创造性评了甲，劳动态度评了乙或丙；或者创造性列入乙，劳动态度列入丙的。

所谓劳动态度不好，在我想来无非是指态度不严肃，投机取巧，懒于思考；表现在作品上的是草率，因袭，模仿，公式化。这种工作态度的成果竟会是具有创造性的作品，岂不成了奇迹？——除非评选委员会对劳动态度另有一套我们意想不到的解释。但他们总不至于把画面的繁简，用笔的粗细，技巧的工拙，花的时间多少当作劳动态度吧？若果如此，大部分的云林、石涛、八大、渐江，以至扬州八怪（八怪确有劳动态度不好的作品，所以那些作品也就缺乏艺术性），还有外国的画家如玛蒂斯、毕加梭，劳动态度都不会超过丙的了。再说，画面的繁简与花的时间也不成正比例：简笔的作品往往需要长

期的酝酿与思索。评选委员会也不见得会把内容脱离生活，单纯追求技巧等等的思想问题，与劳动态度混为一谈吧？作品有艺术性，但题材不够现实，内容的教育性不强：那是政治认识问题，不是劳动态度问题；正如出品精良而言论落伍的工人，只能批评他政治觉悟不高，却无法指摘他劳动态度不好。

再按事实，艺术创造性评为甲或乙，劳动态度评为丙的作品，我见过，也细细琢磨过，实在琢磨不出评定两者高下的标准。

我们并非体会不到主事者奖励青年、繁荣创作的热忱，但除了把艺术创造性与劳动态度硬生生的割裂以外，是否就别无他法可以鼓励那些下了苦功而尚无成就的青年呢？而对另外一批劳动态度被评为低于艺术性的作家，是否也该照顾到他们今后的积极性呢？何况歪曲了艺术观点，对整个艺术界的不良影响不是任何物质奖励所能补救的。

一九五六年十一月二十二日

什么叫做古典的?

classic〔古典的〕一字在古代文法学家笔下是指第一流的诗人，从字源上说就是从class〔等级〕衍化出来的，古人说classic〔古典的〕，等于今人说first class〔头等〕；在近代文法学家则是指可以作为典范的作家或作品，因此古代希腊拉丁的文学被称为classic〔古典的〕。我们译为"古典的"，实际即包括"古代的"与"典范的"两个意思。可是从文艺复兴以来，所谓古典的精神、古典的作品，其内容与涵义远较原义为广大、具体。兹先引一段Cecil Gray〔塞西尔·格雷〕[1]批评勃拉姆斯

[1] 塞西尔·格雷(1895—1951)，英国评论家和作曲家。——原注

的话:——

“我们很难举出一个比勃拉姆斯的思想感情与古典精神距离更远的作曲家。勃拉姆斯对古典精神的实质抱着完全错误的见解,对于如何获得古典精神这一点当然也是见解错误的。古典艺术并不古板(或者说严峻,原文是 austere);古典艺术的精神主要是重视感官{sensual 一字很难译,我译作“重视感官”也不妥},对事物的外表采取欣然享受的态度。莫扎特在整个音乐史中也许是唯一真正的古典作家(classicist),他就是一个与禁欲主义者截然相反的人。没有一个作曲家像他那样为了声音而关心声音的,就是说追求纯粹属于声音的美。但一切伟大的古典艺术都是这样。现在许多自命为崇拜‘希腊精神’的人假定能看到当年巴德农神庙的真面目,染着绚烂的色彩的雕像(注意:当时希腊建筑与雕像都涂彩色,有如佛教的庙宇与神像),用象牙与黄金镶嵌的巨神(按:雅典那女神{相传为菲狄阿斯作}就是最显赫的代表作),或者在酒神庆祝大会的时候置身于雅典,一定会骇而却走。然而在勃拉姆斯的交响乐中,我们偏偏不断的听到所谓真正‘古典的严肃’和‘对于单纯 sensual beauty〔感官美〕的轻蔑’。固然他的作品中具备这些优点(或者说特点,原文是 qualities),但这些优点与古典精神正好背道而驰。指第四交响乐中的勃拉姆斯为古典主义者,无异把生活在荒野中的隐士称为希腊精神的崇拜者。勃拉姆斯的某些特别古板和严格的情绪 mood,往往令

人想起阿那托·法朗士的名著《塔伊丝》(Thais)中的修士:那修士竭力与肉的诱惑作英勇的斗争,自以为就是与魔鬼斗争;殊不知上帝给他肉的诱惑,正是希望他回到一个更合理的精神状态中去,过一种更自然的生活。反之,修士认为虔诚苦修的行为,例如几天几夜坐在柱子顶上等等,倒是魔鬼引诱他做的荒唐勾当。勃拉姆斯始终努力压制自己,不让自己流露出刺激感官的美,殊不知他所压制的东西绝对不是魔道,而恰恰是古典精神。"(Heritage of Music〔《音乐的遗产》〕, p. 185—186)

在此主要牵涉到"感官的"一词。近代人与古人{特别是希腊人}对这个名词所指的境界,观点大不相同。古希腊人{还有近代意大利文艺复兴时期的人}以为取悦感官是正当的、健康的,因此是人人需要的。欣赏一幅美丽的图画,一座美丽的雕像或建筑物,在他们正如面对着高山大海,春花秋月,呼吸到新鲜的空气,吹拂着纯净的海风一样身心舒畅,一样陶然欲醉,一样欢欣鼓舞。自从基督教的禁欲主义深入人心以后,二千年来,除了短时期的例外,一切取悦感官的东西都被认为危险的。(佛教强调色即是空,也是给人同样的警告,不过方式比较和缓,比较明智而已。我们中国人虽几千年受到礼教束缚,但礼教毕竟不同于宗教,所以后果不像西方严重。)其实真正的危险是在于近代人{从中古时代已经开始,但到了近代换了一个方向。}身心发展的畸形,而并不在于sensual〔感官的〕本身:先有了不正常的、庸俗的,以至于危险

的刺激感官的心理要求，才会有这种刺激感官的{即不正常的、庸俗的、危险的}东西产生。换言之，凡是悦目、悦耳的东西可能是低级的，甚至是危险的；也可能是高尚的，有益身心的。关键在于维持一个人的平衡，既不让肉压倒灵而沦于兽性，也不让灵压倒肉而老是趋于出神入定，甚至视肉体为赘疣，为不洁。这种偏向只能导人于病态而并不能使人圣洁。只有一个其大无比的头脑而四肢萎缩的人，和只知道饮酒食肉、贪欢纵欲、没有半点文化生活的人同样是怪物，同样对集体有害。避免灵肉任何一方的过度发展，原是古希腊人的理想，而他们在人类发展史上也正处于一个平衡的阶段，一切希腊盛期的艺术都可证明。那阶段为期极短，所以希腊黄金时代的艺术也只限于纪元前五世纪至四世纪。

也许等新的社会制度完全巩固，人与人之间完全出现一种新关系，思想完全改变，真正享到“乐生”的生活的时候，历史上会再出现一次新的更高级的精神平衡。

正因为希腊艺术所追求而实现的是健全的感官享受，所以整个希腊精神所包含的是乐观主义，所爱好的是健康，自然，活泼，安闲，恬静，清明，典雅，中庸，条理，秩序，包括孔子所谓乐而不淫、哀而不怨的一切属性。后世追求古典精神最成功的艺术家{例如拉斐尔，也例如莫扎特。}所达到的也就是这些境界。误解古典精神为古板、严厉、纯理智的人，实际是中了宗教与礼教的毒，中了禁欲主义与消极悲观的毒，无形

中使古典主义变为一种清教徒主义，或是迂腐的学究气，即所谓学院派。真正的古典精神是富有朝气的、快乐的、天真的、活生生的，像行云流水一般自由自在，像清洌的空气一般新鲜；学院派却是枯索的，僵硬的，矫揉造作，空洞无物，停滞不前，纯属形式主义的，死气沉沉，闭塞不堪的。分不清这种区别，对任何艺术的领会与欣赏都要入于歧途，更不必说表达或创作了。

不辨明古典精神的实际，自以为走古典路子的艺术家很可能成为迂腐的学院派。不辨明"感官的"一字在希腊人心目中代表什么，艺术家也会堕入另外一个陷阱：小而言之是甜俗、平庸；更进一步便是颓废，法国十八世纪的一部分文学与绘画，英国同时代的文艺，都是这方面的例子。由此可见：艺术家要提防两个方面：一是僵死的学院主义，一是低级趣味的刺激感官。为了防第一个危险，需要开拓精神视野，保持对事物的新鲜感；为了预防第二个危险，需要不断培养、更新、提高鉴别力(taste)，而两者都要靠多方面的修养和持续的警惕。而且只有真正纯洁的心灵才能保证艺术的纯洁。因为我上面忘记提到，纯洁也是古典精神的理想之一。

一九六〇年一月

塞　尚(Cézanne)

印象派的绘画，大家都知道是近代艺术史上一朵最华美的花。毕莎诃(Pissaro)，祁奥门(Guillaumin)，勒诺亚(Renoir)，西斯莱(Sisley)，莫奈(Monet)等仿佛是一群天真的儿童，睁着好奇的慧眼，对于自然界的神奇幻变感到无限的惊讶，于是靠了光与色的灌溉滋养，培植成这个繁荣富丽的艺术之园。无疑的，这是一个奇迹。然而更使我们诧异的，却是在这群园丁中，忽然有一个中途倚铲怅惘的人，满怀着不安的情绪，对着园中鲜艳的群花，渐渐地怀疑起来，经过了长久的徘徊踌躇之后，决然和毕莎诃们分离了，独自在园外的荒芜

的土中，播着一颗由坚强沉着的人格和赤诚沸热的心血所结晶的种子。他孤苦地垦植着，受尽了狂风骤雨的摧残，备尝着愚庸冥顽的冷嘲热骂的辛辣之味，终于这颗种子萌芽生长起来，等到这园丁六十余年的寿命终了的时光，已成了千尺的长松，挺然直立于悬崖峭壁之上，为现代艺术的奇花异草拓殖了一个簇新的领土。这个奇特的思想家，这个倔强的画人，便是伟大的塞尚(Cézanne)。

真正的艺术家，一定是时代的先驱者，他有敏慧的目光，使他一直遥瞩着未来，有锐利的感觉，使他对于现实时时感到不满，有坚强的勇气，使他能负荆冠，能上十字架，只要是能满足他艺术的创造欲。至于世态炎凉，那于他更有什么相干呢？在这一点上，塞尚又是一个大勇者，可与特拉克洛洼(Delaeroix)照耀千古。

他的一生，是全部在艰苦的奋斗中牺牲的：他不特要和他所不满的现实战（即要补救印象派的弱点），而且还要和他自己的视觉，手腕及色感方面的种种困难战。固然，他有他独特的环境，使他能纯为艺术而艺术地制作，然而他不屈不挠的精神，超然物外的人格，实在是举世不多见的。

塞尚名保尔(Paul)，于一八三九年生于普罗旺斯地区艾克斯(Aix－provence)。这是法国南方的一个首府。他的父亲是一个由帽子匠出身的银行家，母亲是一位躁急的妇人。但她的热情，她的无名的烦闷，使她十分钟爱她的儿子，因为这儿

子在先天已承受了她这部精神的遗产。也全靠了她的回护，塞尚才能战胜了他父亲的富贵梦，完成他做艺人的心愿。

他十岁时，就进当地的中学，和曹拉(Zola)同学，两人的交谊天天浓厚起来，直到曹拉的小说成了名，渐渐想做一个小资产者的时候，才逐渐疏远。这时期两位少年朋友在校课外，已开始认识大自然的壮美了。尤其是在假中，两人徜徉于山巅水涯，曹拉念着浪漫派诸名家的诗，塞尚滔滔地讲着梵罗纳士(Véronèse)，吕朋斯(Rubens)，项勃兰德(Rembrandt)那些大画家的作品。他终身为艺者的意念，就这样地在充满着幻想与希望的少年心中酝酿成熟了。

在中学时代，他已在当地的美术学校上课，十九岁中学毕业时，他同时得到美术学校的素描(dessin)二等奖。这个荣誉使他的父亲不安起来，他对塞尚说："孩子，孩子，想想将来吧！天才是要饿死的，有钱才能生活啊！"

服从了父亲，塞尚无可奈何地在哀克斯大学法科听了两年课；终于父亲拗他不过，答应他到巴黎去开始他的艺术生涯。他一到巴黎就去找曹拉。两人形影不离地过了若干时日，但不久，他们对于艺术的意见日渐龃龉，塞尚有些厌倦巴黎，忽然动身回家去了。这一次他的父亲想定可把这儿子笼络住了，既然是他自己回来的，就叫他在银行里做事。但这种枯索的生活，叫塞尚怎能忍受呢？于是账簿上，墙壁上都涂满了塞尚的速写或素描。末了，他的父亲又不得不让步，任他再去巴

黎。

这回他结识了几位知己的艺友，尤其是毕莎诃与祁奥门(Guillaumin)，和他最为契合。塞尚此时的绘画也颇受他们的影响。他们时常一起在巴黎近郊的奥凡(Auvers)写生。但年少气盛、野心勃勃的塞尚，忽然去投考巴黎美专；不料这位艾克斯美术学校的二等奖的学生在巴黎竟然落第。气愤之余，又跑回了故乡。

等到他第三次来巴黎时，他换了一个研究室，一面仍在卢佛宫徜徉踯躅，站在吕朋斯或特拉克洛洼的作品前面，不胜低徊激赏。那时期他画的几张大的构图(composition)即是受特氏作品的感应。曹拉最初怕塞尚去走写实的路，曾劝过他，此刻他反觉他的朋友太倾向于浪漫主义，太被光与色所眩惑了。

然而就在此时，他的被称为太浪漫的作品，已绝不是浪漫派的本来面目了。我们只要看他临摹特拉克洛洼的《但丁的渡舟》一画便可知道。此时人们对他作品的批评是说他好比把一支装满了各种颜色的手枪，向着画布乱放，于此可以想象到他这时的手法及用色，已绝不是拘守绳墨而在探寻新路了。

人们曾向当时的前辈大师马奈(Manet)征求对于塞尚的画的意见，马奈回答说："你们能欢喜龌龊的画么？"这里，我们又可看出塞尚的艺术，在成形的阶段中，已不为人所了解了。

马奈在十九世纪后叶被视为绘画上的革命者，尚且不能识得塞尚的摸索新路的苦心，一般社会，自更无从谈起了。

总之，他从特拉克洛洼及他的始祖凡威尼斯诸大家那里悟到了色的错综变化，从哥尔佩(Courbet)那里找到自己性格中固有的沉着，再加以纵横的笔触，想从印象派的单以“变幻”为本的自然中搜求一种更为固定、更为深入、更为沉着、更为永久的生命。这是塞尚洞烛印象派的弱点，而为专主“力量”，“沉着”的现代艺术之先声。也就为这一点，人家才称塞尚的艺术是一种回到古典派的艺术。我们切不要把古典派和学院派这两个名词相混了，我们更不要把我们的目光专注在形式上。(否则，你将永远找不出古典派和塞尚的相似处。)古典的精神，无论是文学史或艺术史都证明是代表“坚定”、“永久”的两个要素。塞尚采取了这精神，站在他自己的时代思潮上为二十世纪的新艺术行奠基礼，这是他尊重传统而不为传统所惑，知道创造而不是以架空楼阁冒充创造的伟大的地方。

再说回来，印象派是主张单以七种原色去表现自然之变化，他们以为除了光与色以外，绘画上几没有别的要素，故他们对于色的应用，渐趋硬化，到新印象派，即点描派，差不多用色已有固定的方式，表现自然也用不到再把自己的眼睛去分析自然了。这不但已失了印象派分析自然的根本精神，且已变成了机械、呆板、无生命的铺张。印象派的大功在于外光的发见，故自然的外形之美，到他们已表现到顶点，风景画也由

他们而大成；然流弊所及，第一是主义的硬化与夸张，造成新印象派的徒重技巧，第二是印象派绘画的根本弱点，即是浮与浅，美则美矣，顾亦止于悦目而已。塞尚一生便是竭全力与此浮浅二字战的。

所谓浮浅者，就是缺乏内心。缺乏内心，故无沉着之精神，故无永久之生命。塞尚看透这一点，所以用“主观地忠实自然”的眼光，把自己的强毅浑厚的人格全部灌注在画面上，于是近代艺术就于萎靡的印象派中超拔出来了。

塞尚主张绝对忠实自然，但此所谓忠实自然，决非模仿抄袭之谓。他曾再三说过，要忠实自然，但用你自己的眼睛（不是受过别人影响的眼睛）去观察自然。换言之，须要把你的视觉净化，清新化，儿童化，用着和儿童们一样新奇的眼睛去凝视自然。

大凡一件艺术品之成功，有必不可少的一个条件，即要你的人格和自然合一，（这所谓自然是广义的，世间种种形态色相都在内。）因为艺术品不特要表现外形的真与美，且要表现内心的真与美；后者是目的，前者是方法，我们决不可认错了。要达到这目的，必要你的全人格，透入宇宙之核心，悟到自然的奥秘；再把你的纯真的视觉，抓住自然之外形，这样的结果，才是内在的真与外在的真的最高表现。塞尚平生绝口否认把自己的意念放在画布上，但他的作品，明明告诉我们不是纯客观的照相，可知人类的生命，——人格——是不由你自

主地，不知不觉地，无意识地，透入艺术品之心底。因为人类心灵的产物，如果灭掉了人类的心灵，还有什么呢？

以上所述是塞尚的艺术论的大概及他与现代艺术的关系。以下想把他的技巧约略说一说：

塞尚全部技巧的重心，是在于中间色。此中间色有如音乐上的半音，旋律的谐和与否，全视此半音的支配得当与否而定。绘画上的色调亦复如是。塞尚的画，不论是人物，是风景，是静物，其光暗之间的冷色与热色都极复杂。他不和前人般只以明暗两种色调去组成旋律，只用一二种对称或调和的色彩去分配音阶。他是用各种复杂的颜色，先是一笔一笔地并列起来，再是一笔一笔地加叠上去，于是全画的色彩愈为鲜明，愈为浓厚，愈为激动，有如音乐上和声之响亮。这是塞尚在和谐上成功之秘诀。

有人说塞尚是最主体积的，不错，但体积从什么地方来的呢？也即因了这中间色才显出来的罢了。他并不如一般画家去斤斤于素描，等到他把颜色的奥秘抓住了的时候，素描自然有了，轮廓显著，体积也随着浮现。要之，塞尚是一个最纯粹的画家（peintre），是一个大色彩家（coloriste）而非描绘者（dessinateur），这是与他的前辈特拉克洛洼相似之处。

至此，我们可以明了塞尚是用什么方法来达到补救印象派之弱点的目的，而建树了一个古典的，沉着的，有力的，建筑他的现代艺术。在现代艺术中，又可看出塞尚的影响之大。大

战前极盛的立方派，即是得了塞尚的体积的启示再加以科学化的理论作为一种试验(essai)。在其他各画派中，塞尚又莫不与他同时的高更(Gauguin)与梵高(Van Gogh)三分天下。

在艺术史上他是一个承前启后的旋转中枢的画人。

但这样一个奇特而伟大的先驱者，在当时之不被人了解，也是当然的事。他一生从没有正式入选过官立的沙龙。几次和他朋友们合开的或个人的画展，没有一次不是他为众矢之的。每个妇女看到他的浴女，总是切齿痛恨，说这位拙劣的画家，毁坏了她们美丽的肉体。大小报章杂志，都一致地认他是一个变相的泥水匠，把什么白垩啊，土黄啊，绿的红的乱涂一阵，又哪知十年之后，大家都把他奉为偶像，敬之如神明呢？这种无聊的毁誉，在塞尚眼里当看作同样是愚妄吧！？

要知道塞尚这般放纵大胆的笔触，绝非随意涂抹，他每下一笔，都经过长久的思索与观察。他画了无数的静物，但他画每一只苹果，都系画第一只苹果时一样地细心研究。他替伏拉(Vollard)画像，画了一百零四次还嫌没有成功，我真不知像他这样热爱艺术，苦心孤诣的画家在全部艺术史中能有几人！然而他到死还是口口声声的说："唉，我是不能实现的了，才窥到了一线光明，然而耄矣……上天不允许我了……"话未完而已老泪纵横，悲抑不胜……

一九〇六年十月二十一日他在野外写生，淋了冷雨回家，发了一晚的热，翌日支撑起来在家中作画，忽然又倒在画架前

面,人们把他抬到床上,从此不起。

我再抄一个公式来作本篇的结束罢。

要了解塞尚之伟大,先要知道他是时代的人物,所谓时代的人物者,是 = 永久的人物 + 当代的人物 + 未来的人物。

一九三〇年一月七日,于巴黎

薰琹的梦

不知在二十世纪开端的哪一年，薰琹在烟雾缥缈、江山如画的故乡生下来了。他呱呱堕地的时辰和环境我不知道，大概总在神秘的黄昏或东方未白的拂晓，离梦境不远的时间吧！

从童年以至长成，他和所有的青年一样，做过许多天真神奇的梦。他那沉默的性情，幻想的风趣，使他一天天的远离现实。若干年以前，他正在震旦大学念书，学的是医，实际却在做梦。一天，他忽然想到欧洲去，于是他就离开了战云弥漫的中国，跨入繁声杂色的西方。这于他差不多是一个极乐世界。他一开始就抛弃了烦琐

的、机械的、理论的、现实的科学，沉浸到萧邦（Chopin）、孟特尔孙（Mendelsohn）的醉人的诗的氛围中去。贝多芬雄浑争斗的呼声，洛西尼（Rossini）犷野肉感的风格，韦柏（Weber）熨帖细腻，华多（Watten）风的情调，轮流地幻成他绮丽、雄伟、幽怨……的梦。舒伯特（Schubert）的感伤，与缪塞（Musset）的薄命，同样使他感动。

他按着披霞娜，瞩视着蒲尔台（Bourdelle）的贝多芬像。他在音符中寻思，假旋律以抒情。他潜在的荒诞情（fantaisie），恰找到了寄托的处所。

这是他音乐的梦。

在巴黎，破旧的、簇新的建筑，妖艳的魔女，杂色的人种，咖啡店，舞女，沙龙，jazz，音乐会，Cinéma，Poule，俊俏的侍女，可厌的女房东，大学生，劳工，地道车，烟突，铁塔，Montparnasse，Halle，市政厅，塞纳河畔的旧书铺，烟斗，啤酒，Porto，Comaedia，……一切新的，旧的，丑的，美的，看的，听的，古文化的遗迹，新文明的气焰，自普恩赉（Poineare）至 Joséphine Baker，都在他脑中旋风似的打转，打转。他，黑丝绒的上衣，帽子斜在半边，双手藏在裤袋里，一天到晚的，迷迷糊糊，在这世界最大的漩涡中梦着……

他从童年时无猜的梦，转到科学的梦非其梦，音乐的梦其所梦，至此却开始创造他的“薰琹的梦”。

“人生原是梦”,人类每做梦中之梦。一梦完了再做一梦,从这一梦转到那一梦,一梦复一梦地永永梦下去:这就是苦恼的人类,得以维持生存的妙诀。所以,梦是醒不得的,梦醒就得自杀,不自杀就成了佛,否则只能自圆其梦,继续梦去。但梦有种种,有富贵的梦,有情欲的梦,有虚荣的梦,有黄粱一梦的梦,有浮士德的梦……薰琹的梦却是艺术的梦,精神的梦(rêve spirituelle)。一般的梦是受环境支配的,故梦梦然不知其所以梦。艺术的梦是支配环境的,故是创造的,有意识的。一般的梦没有真实体验到“人生的梦”,故是愚昧的真梦。艺术的梦是明白地悟透了“人生之梦”后的梦,故是清醒的梦。但艺人天真的热情,使他深信他的梦是真梦,是 Vérité,因此才有中古 mystisisme 的作品,文艺复兴时代的杰作。从希腊的维纳斯,中古的 Chant gregorien,乔多的壁画,米盖朗其罗的《摩西》,贝多芬的《第九交响乐》,一直到梅特林克的《贝莱阿斯与梅丽桑特》(Pelléas et Merisande),特皮西 Debussy 的音乐,波特莱尔的《恶之华》,马蒂斯、毕加索的作品,都无非是信仰(foi)的结晶。

薰琹的梦自也不能例外。他这种无猜(innocent)的童心的再现,的确是以深信不疑的,在探求人生之哑谜。

他把色彩作纬,线条作经,整个的人生做材料,织成他花

色繁多的梦。他观察、体验、分析如数学家；他又组织、归纳、综合如哲学家。他分析了综合，综合了又分析，演进不已；这正因为生命是流动不息，天天在演化的缘故。

他以纯物质的形和色，表现纯幻想的精神境界；这是无声的音乐。形和色的和谐，章法的构成，它们本身是一种装饰趣味，是纯粹绘画(peinture pure)。

他变形，因为要使"形"有特种表白，这是 deformisme expressive。他要给予事物以某种风格(syliser)，因为他的特种心境(état dâme)需要特种典型来具体化。

他梦一般观察，想从现实中提炼出若干形而上的要素。他梦一般寻思，体味，想抓住这不可思议的心境。他梦一般表现，因为他要表现这颗在流动着的、超现实的心!

这重重的梦，层层相因，永永演不完，除非他生命告终，不能创造的时候。

薰琹的梦既然离现实很远，当然更谈不到时代。然而在超现实的梦中，就有现实的憧憬，就有时代的反映。我们一般自命为清醒的人，其实是为现实所迷惑了，为物质蒙蔽了，倒不如站在现实以外的梦中人，更能识得现实。

不识庐山真面目，
只缘身在此山中。

"薰琹的梦"正好梦在山外。这就是罗丹所谓"人世的天堂"了。薰琹,你好幸福啊!

一九三二年九月十四日

为薰琹画展开幕作

萧邦的少年时代*

从十八世纪末期起，到二十世纪第一次大战为止，差不多一个半世纪，波兰民族都是在亡国的惨痛中过日子。一七七二年，波兰被俄罗斯、普鲁士、奥地利三大强国第一次瓜分；一七九三年，又受到第二次瓜分。一八〇七年，拿破仑把波兰改作一个“华沙公国”。一八一五年，拿破仑失败，波兰又被分作四个部分，最大的一部分受俄国沙皇的统治，这是腓特烈·萧邦出生前后的祖国的处境。

一八一〇年，贝多芬正在写他的《第

* 本文系作者为纪念萧邦诞辰给上海市广播电台写出的广播稿。未以文字发表过。——编者注

十弦乐四重奏》和《告别朔拿大》，他已经发表了《第六交响乐》、《热情朔拿大》、《克滦采小提琴朔拿大》。一八一〇年，舒伯特十三岁；舒曼还差十个月没有出世；李斯特、华葛耐都快要到世界上来了。一八一〇年，哥德还活着，拜仑才发表了他早期的诗歌；雪莱刚刚在动笔；巴尔扎克、雨果、裴辽士，正坐在小学校里的凳子上念书。而就在这一八一〇年二月二十二日的下午六时，在华沙附近的乡下，一个叫做塞拉左华·伏拉——为方便起见，我们以下简称为伏拉——的村子里，腓特烈·萧邦诞生了。

一八八六年出版的一部萧邦传记，有一段描写伏拉的文字，说道："波兰的乡村大致都差不多。小小的树林，环抱着一座贵族的宫堡。谷仓和马房，围成一个四方的大院子；院子中央有几口井，姑娘们头上绕着红布，提着水桶到这儿来打水。大路两旁种着白杨，沿着白杨是一排草屋；然后是一片麦田，在太阳底下给微风吹起一阵阵金黄色的波浪。再远一点，田里一望无际的都是油菜、金花菜、紫云英，开着黄的、紫的小花。天边是黑压压的森林，远看只是一长条似蓝非蓝的影子。——这便是伏拉的风光。"作者又说："离开宫堡不远，有一所小屋子，顶上盖着石板做的瓦片，门前有几级木头的阶梯。进门是一条黝黑的过道；左手是佣人们纺纱的屋子；右手三间是正房；屋顶很矮，伸出手去可以碰到天花板。——这便是萧邦诞生的老家。"也就是现在的萧邦纪念馆，当然是修得更美丽

了；它离开华沙四十多公里，每年都有从波兰各地来的，以及从世界各国来的游客和艺术家，到这儿来凭吊瞻仰。

腓特烈·萧邦的父亲叫做尼古拉·萧邦，是法国东北部的劳兰省人，一七八七年到华沙，先在一个法国人办的烟草工厂里当出纳员，后来改当教员，在波兰住下了；一八〇六年娶了一个波兰败落贵族的女儿，生了一个女孩子路易士，第二个便是我们的音乐家，以后还生了两个女儿，伊萨倍和爱弥里安。萧邦一家的人都很聪明，很有文艺修养。十一岁的爱弥里安和十四岁的腓特烈合作，写了一出喜剧，替父亲祝寿。长姐路易士和妹妹伊萨倍，也写过儿童读物。弟兄姐妹还常在家里演戏。

一八一〇年十月，尼古拉·萧邦搬到华沙城里，除了在学校里教法文，还在家里办了一个学生寄宿舍。萧邦小时候性情温和，活泼，同时又像女孩子一般敏感。他只有两股热情：热爱母亲和热爱音乐。到了六岁，正式跟一个捷克籍的音乐家齐夫尼学琴。八岁，第一次出台演奏。十四岁，进了华沙中学，同时也换了一个音乐教师，叫做埃斯纳；他不但教钢琴，还教和声跟作曲。这个老师有个很大的功劳，就是绝对尊重萧邦的个性。他说："假如萧邦越出规矩，不走从前人的老路，尽管由他去好了；因为他有他自己的路。终有一天，他的作品会证明他的特点是前无古人的。他有的是与众不同的天赋，所以他自己就走着与众不同的路。"

一八二五年，萧邦十五岁，在华沙音乐院参加了两次演奏会，印出了一支《回旋曲》，这是他的作品第一号。十七岁中学毕业。到十八岁为止，他陆续完成的作品有：一支两架钢琴合奏的《回旋曲》，一支《波兰舞曲》，一支《朔拿大》，还有根据莫扎特的歌剧的曲调写的《变奏曲》。十九岁写了《E 小调钢琴协奏曲》。二十岁写了《F 小调钢琴协奏曲》，一支《圆舞曲》，几支《夜曲》和一部分《练习曲》。

少年时代的萧邦，是非常快乐、开朗、讨人喜欢的；天生的爱打趣、说笑话、做打油诗、模仿别人的态度动作。这个脾气他一直保持到最后，只要病魔不把他折磨得太厉害。但是快乐和欢谑，在萧邦身上是跟忧郁的心情轮流交替着。那是斯拉夫民族所独有的，一种莫名其妙的悲哀。他在乡下过假期的时候，一忽儿嘻嘻哈哈，拿现成的诗歌改头换面，作为游戏，一忽儿沉思默想的出神。他也跟乡下人混在一起，看民间的舞蹈，听民间的歌谣。这里头就包含着波兰民族独特的诗意，而萧邦就是这样一点一滴的、无形之中积聚这个诗意的宝库，成为他全部创作的主要材料。

一位叫做维秦斯基的波兰作家曾经说过："我们对诗歌的感觉完全是特殊的，和别的民族不同。我们的土地有一股安闲恬静的气息。我们的心灵可不受任何约束，只管逞着自己的意思，在广大的平原上飞奔跳跃；阴森可怖的岩石，明亮耀眼的天空，灼热的阳光，都不会引起我们心灵的变化。面对着

大自然，我们不会感到太强烈的情绪，甚至也不完全注意大自然；所以我们的精神常常会转向别的方面，追问生命的神秘。因为这缘故，我们的诗歌才这样率直，这样不断地追求美，追求理想。我们的诗的力量，是在于单纯朴素，在于感情真实，在于它的永远崇高的目标，同时也在于奔放不羁的想象力。”这一段关于波兰诗歌的说明，正好拿来印证萧邦的作品。

萧邦与自然界的关系，他自己说过一句话：“我不是一个适合过乡间生活的人。”的确，他不像贝多芬和舒曼那样，在痛苦的时候会整天在山林之中散步、默想，寻求安慰。萧邦以后写的《玛茹加舞曲》或《波兰舞曲》中间所描写的自然界，只限于童年的回忆和对波兰乡土的回忆，而且仿佛是一幅画的背景，作用是在于衬托主题，创造气氛。例如他的《升F调夜曲》（作品第十五号第二首），并不描写什么明确的境界，只是用流动的、灿烂的音响，给你一个黄昏的印象，充满着神秘气息。

维秦斯基还有一段讲到风格的朴素的话，也可以帮助我们了解萧邦的艺术特色。他说：“我们的风格是那样的朴素，好比清澈无比的水里的珍珠……这首先需要你有一颗朴素和纯洁的心，一种富于诗意的想象力，和细腻微妙的感觉。”

正如波兰的风景和波兰民族的灵魂一样，波兰的舞蹈也是一个重要的因素，促成萧邦的音乐风格。他不但接受了民间的玛茹加舞、克拉可维克舞、波兰舞的节奏，并且他的旋律

的线条也带着舞蹈的姿态，迂回曲折的形式，均衡对称的动作，使我们隐隐约约有舞蹈的感觉。但是步伐的缓慢，乐句的漫长，节奏跟和声方面的修饰，教人不觉得萧邦的音乐是真的舞蹈，而带有一种理想的、神秘的哑剧意味。

可是波兰的民间舞蹈在萧邦的音乐中成为那么重要的因素，我们不能不加几句说明。玛茹加原是一种集体与个人交错的舞蹈，伴奏的音乐还由跳舞的人用合唱表演，萧邦不但拿这个舞曲的节奏来尽量变化，还利用原来的合唱的观念，在《玛茹加舞曲》中插入抒情的段落。十八世纪的波兰舞的音乐，是庄重的、温和的，有些又像送葬的挽歌。后来的作者加入一种凄凉的柔情。到了萧邦，又充实了它的和声，使内容更动人，更适合于诉说亲切的感情；他大大的减少了集体舞蹈音乐的性质，只描写其中几个人物突出的面貌。另外一种古代波兰舞蹈叫做克拉可维克，是四分之二的拍子，重拍在第二拍上。萧邦的作品第十四号《回旋舞》，作品第十一号《E 小调钢琴协奏曲》的第三乐章，都是利用这个节奏写的。

一八二八年，萧邦十八岁，到柏林旅行了一次。一九二九年到维也纳住了一个多月，开了两次音乐会，受到热烈的欢迎。报上谈论说："他的触键微妙到极点，手法巧妙，层次的细腻反映出他感觉的敏锐，加上表情的明确，无疑是个天才的标记。"

十八岁去柏林以前，便写了以莫扎特的歌剧《唐·璜》中

的歌词为根据的《变奏曲》。关于这件少年时代的作品，舒曼有一段很动人的叙述，他说："前天，我们的朋友于赛勃轻轻地溜进屋子，脸上浮着那副故弄玄虚的笑容。我正坐在钢琴前面，于赛勃把一份乐谱放在我们面前，说道：'把帽子脱下来，诸位先生，一个天才来了！'他不让我们看到题目。我漫不经心的翻着乐谱，体会没有声音的音乐，是另有一种迷人的乐趣的。而且我觉得，每个作曲家所写的音乐，都有一个特殊的面目：在乐谱上，贝多芬的外貌就跟莫扎特不同……但是那天我觉得从谱上瞧着我的那双眼睛完全是新的；一双像花一般的、蜥蜴一般的、少女一般的眼睛，表情很神妙地瞅着我。在场的人一看到题目：《萧邦：作品第二号》，都大大的觉得惊奇。萧邦？萧邦？我从来没听见过这个名字。"

近代的批评家，认为那个时期萧邦的作品已经融合了强烈的个性和鲜明的民族性。舒曼还说他受到几个最好的大师的影响：贝多芬、舒伯特和斐尔特。"贝多芬培养了他大胆的精神；舒伯特培养了他温柔的心；斐尔特培养了他灵巧的手。"大家知道，斐尔特是十八世纪的爱尔兰作曲家，"夜曲"这个体裁，就是经他提倡而风行到现在的。

萧邦十九岁那一年，爱上了华沙音乐院的一个学生，女高音公斯当斯·葛拉各夫斯加。爱情给了他很多痛苦，也给了他很多灵感。一八二九年九月，他在写给好朋友蒂杜斯的信中说："我找到了我的理想，而这也许就是我的不幸。但是我

的确很忠实的崇拜她。这件事已经有六个月了，我每夜梦见她有六个月了，可是我连一个字都没出口。我的《协奏曲》中间的《慢板》，还有我这次寄给你的《圆舞曲》，都是我心里想着那个美丽的人而写的。你该注意《圆舞曲》上面画着十字记号的那一段。除了我自己，谁也不知道那一段的意义。好朋友，要是我能把我的新作品弹给你听，我会多么高兴啊！在《三重奏》里头，低音部分的曲调，一直过渡到高音部分的降E。其实我用不着和你说明，你自己会发觉的。"这里说的《协奏曲》，就是《F小调钢琴协奏曲》；《圆舞曲》是遗作第七十号第三首；《三重奏》是作品第八号的《钢琴三重奏》。

就在一八二九年的九月里，有一天中午，他连衣服也没穿好，连那天是什么日子都不知道，给蒂杜斯写了一封极痛苦的信，说道："我的念头越来越疯狂了。我恨自己，始终留在这儿，下不了决心离开。我老是有个预感：一朝离开华沙，就一辈子也不能回来的了。我深深的相信，我要走的话，便是和我的祖国永远告别。噢！死在出生以外的地方，真是多伤心啊！在临终的床边，看不见亲人的脸，只有一个漠不关心的医生，一个出钱雇佣的仆人，岂不惨痛？好朋友，我常常想跑到你的身边，让我这悲痛的心得到一点儿安息。既然办不到，我就莫名其妙的，急急忙忙的冲到街上去。胸中的热情始终压不下去，也不能把它转向别的方面；从街上回来，我仍旧浸在这个无名的、深不可测的欲望中间煎熬。"

法国有一位研究萧邦的专家说道:“我们不妨用音乐的思考,把这封信念几遍。那是由好几个互相联系,反复来回的主题组织成功的:有彷徨无主的主题,有孤独与死亡的主题,有友谊的主题,有爱情的主题,忧郁、柔情、梦想,一个接着一个在其中出现。这封信已经是活生生的一支萧邦的乐曲了。”

一八二九年十月,萧邦给蒂杜斯的信中又说:“一个人的心受着压迫,而不能向另一颗心倾吐,那真是惨呢!不知道有多少回,我把我要告诉你的话,都告诉了我的琴。”

华沙对于萧邦已经太狭小了,他需要见识广大的世界,需要为他的艺术另外找一个发展的天地。第一次的爱情没有结果,只有在他浪漫蒂克的青年时代,挑起他更多的苦闷,更多的骚动。终于他鼓足勇气,在一八三〇年十一月一日,从华沙出发,往维也纳去了。送行的人一直陪他到华沙郊外的一个小镇上,大家在那儿替他饯行。他的老师埃斯纳,特意写了一支歌,由一班音乐院的学生唱着。他们又送他一只银杯,里面装满了祖国的泥土。萧邦哭了。他预感到这一次的确是一去不回的了。多少年以后,他听到他的学生弹他的作品第十号第三首《练习曲》的时候,叫了一声:“噢!我的祖国!”

当时的维也纳是欧洲的音乐中心,也是一个浮华轻薄的都会。一年前招待萧邦的热情已冷下去了。萧邦虽然受到上流社会的邀请,到处参加晚会,可是没有一个出版商肯印他的作品,也没有人替他发起音乐会。在茫茫的人海中,远离乡井

的萧邦又尝到另外一些辛酸的滋味。在本国，他急于往广阔的天空飞翔，因为下不了决心高飞远走而苦闷；一朝到了国外，斯拉夫人特别浓厚的思乡病，把一个敏感的艺术家的心刺伤得更厉害了。一八三〇年十一月二十九日，华沙民众反抗俄国专制统治的革命爆发了。萧邦一听到消息，马上想回去参加这个英勇的斗争。可是雇了车出了维也纳，绕了一圈又回来了；父亲也写信来要他留在国外，说他们为他所作的牺牲，至少要得到一点收获。但是萧邦整天整月的想念亲友，为他们的生命操心，常常以为他们是在革命中牺牲了。

一八三一年七月二十日，他离开维也纳往南去，护照上写的是：经过巴黎，前往伦敦。出发前几天，他收到了一个老世交的信，那是波兰的一个作家，叫做维脱维基，他信上的话正好说中了萧邦的心事。他说："最要紧的是民族性，民族性，最后还是民族性！这个词儿对一个普通的艺术家差不多是空空洞洞的，没有什么意义的，但对一个像你这样的人才，可并不是。正如祖国有祖国的水土与气候，祖国也有祖国的曲调。山岗、森林、水流、草原，自有它们本土的声音，内在的声音；虽然那不是每个心灵都能抓住的。我每次想到这问题，总抱着一个希望，亲爱的腓特烈，你，你一定是第一个会在斯拉夫曲调的无穷无尽的财富中间，汲取材料的人。你得寻找斯拉夫的民间曲调，像矿物学家在山顶上，在山谷中，采集宝石和金属一样……听说你在外边很烦恼，精神萎靡得很。我设身处地

为你想过：没有一个波兰人，永别了祖国能够心中平静的。可是你该记住，你离开乡土，不是到外边去萎靡不振的，而是为培养你的艺术，来安慰你的家属，你的祖国，同时为他们增光的。”

一八三一年九月八日，正当萧邦走在维也纳到巴黎去的半路上，听到俄国军队进攻华沙的消息。于是全城流血，亲友被杀戮，同胞被屠杀的一幅惨不忍睹的画面，立刻摆在他眼前。他在日记上写道：“噢！上帝，你在哪里呢？难道你眼看着这种事，不出来报复吗？莫斯科人这样的残杀，你还觉得不满足吗？也许，也许，你自己就是一个莫斯科人吧？”那支有名的《革命练习曲》，作品第十号第十二首的初稿，就是那个时候写的。

就在这种悲愤、焦急、无可奈何的心情中，结束了萧邦的少年时代，也就在这种国破家亡的惨痛中，像巴特洛夫斯基说的，“这个贩私货的天才”，在暴虐的敌人铁蹄之下，做了漏网之鱼，挟着他的音乐手稿，把在波兰被禁止的爱国主义，带到国外去发扬光大了。

一九五六年一四日作

〔据手稿〕

独一无二的艺术家莫扎特

在整部艺术史上，不仅仅在音乐史上，莫扎特是独一无二的人物。

他的早慧是独一无二的。

四岁学钢琴，不久就开始作曲；就是说他写音乐比写字还早。五岁那年，一天下午，父亲雷沃博带了一个小提琴家和一个吹小号的朋友回来，预备练习六支三重奏。孩子挟着他儿童用的小提琴要求加入。父亲呵斥道："学都没学过，怎么来胡闹！"孩子哭了。吹小号的朋友过意不去，替他求情，说让他在自己身边拉吧，好在他音响不大，听不见的。父亲还咕噜着说：

"要是听见你的琴声，就得赶出去。"孩子坐下来拉了，吹小号的乐师慢慢地停止了吹奏，流着惊讶和赞叹的眼泪；孩子把六支三重奏从头至尾都很完整地拉完了。

八岁，他写了第一支交响乐；十岁写了第一出歌剧。十四至十六岁之间，在歌剧的发源地意大利（别忘了他是奥地利人），写了三出意大利歌剧在米兰上演，按照当时的习惯，由他指挥乐队。十岁以前，他在日耳曼十几个小邦的首府和维也纳、巴黎、伦敦各大都市作巡回演出，轰动全欧。有些听众还以为他神妙的演奏有魔术帮忙，要他脱下手上的戒指。

正如他没有学过小提琴而就能参加三重奏一样，他写意大利歌剧也差不多是无师自通的。童年时代常在中欧西欧各地旅行，孩子的观摩与听的机会多于正规学习的机会：所以莫扎特的领悟与感受的能力，吸收与消化的迅速，是近乎不可思议的。我们古人有句话，说："小时了了，大未必佳"；欧洲人也认为早慧的儿童长大了很少有真正伟大的成就。的确，古今中外，有的是神童；但神童而卓然成家的并不多，而像莫扎特这样出类拔萃、这样早熟的天才而终于成为不朽的大师，为艺术界放出万丈光芒的，至此为止还没有第二个例子。

他的创作数量的巨大，品种的繁多，质地的卓越，是独一无二的。

巴哈、韩德尔、海顿，都是多产的作家；但韩德尔与海顿都

活到七十以上的高年，巴哈也有六十五岁的寿命；莫扎特却在三十五年的生涯中完成了大小六二二件作品，还有一三二件未完成的遗作，总数是七五四件。举其大者而言，歌剧有二十二出，单独的歌曲、咏叹调与合唱曲六十七支，交响乐四十九支，钢琴协奏曲二十九支，小提琴协奏曲十三支，其他乐器的协奏曲十二支，钢琴奏鸣曲及幻想曲二十二支，小提琴奏鸣曲及变体曲四十五支，大风琴曲十七支，三重奏四重奏五重奏四十七支。没有一种体裁没有他登峰造极的作品，没有一种乐器没有他的经典文献：在一百七十年后的今天，还像灿烂的明星一般照耀着乐坛。在音乐方面这样全能，乐剧与其他器乐的制作都有这样高的成就，毫无疑问是绝无仅有的。莫扎特的音乐灵感简直是一个取之不竭、用之不尽的水源，随时随地都有甘泉飞涌，飞涌的方式又那么自然，安详，轻快，妩媚。没有一个作曲家的音乐比莫扎特的更近于"天籁"了。

融和拉丁精神与日耳曼精神，吸收最优秀的外国传统而加以丰富与提高，为民族艺术形式开创新路而树立几座光辉的纪念碑：在这些方面，莫扎特又是独一无二的。

文艺复兴以后的两个世纪中，欧洲除了格鲁克为法国歌剧辟出一个途径以外，只有意大利歌剧是正宗的歌剧。莫扎特却作了双重的贡献：他既凭着客观的精神，细腻的写实手腕，刻划性格的高度技巧，创造了《费加罗的婚礼》与《唐·

璜》，使意大利歌剧达到空前绝后的高峰[①]；又以《后宫诱逃》与《魔笛》两件杰作为德国歌剧奠定了基础，预告了贝多芬的《斐但丽奥》、韦柏的《自由射手》和瓦格纳的《歌唱大师》。

他在一七八三年的书信中说："我更倾向于德国歌剧：虽然写德国歌剧需要我费更多力气，我还是更喜欢它。每个民族有它的歌剧；为什么我们德国人就没有呢？难道德文不像法文英文那么容易唱吗？"一七八五年他又写道："我们德国人应当有德国式的思想，德国式的说话，德国式的演奏，德国式的歌唱。"所谓德国式的歌唱，特别是在音乐方面的德国式的思想，究竟是指什么呢？据法国音乐学者加米叶·斐拉格的解释："在《后宫诱逃》中[②]，男主角倍尔蒙唱的某些咏叹调，就是第一次充分运用了德国人谈情说爱的语言。同一歌剧中奥斯门的唱词，轻快的节奏与小调（mode mineure）的混合运用，富于幻梦情调而甚至带点凄凉的柔情，和笑盈盈的天真的诙谐的交错，不是纯粹德国式的音乐思想吗？"（见斐拉格著：《莫扎特》巴黎一九二七年版）

和意大利人的思想相比，德国人的思想也许没有那么多光彩，可是更有深度，还有一些更亲切更通俗的意味。在纯粹音响的领域内，德国式的旋律不及意大利的流畅，但更复杂更

① 瓦格纳提到莫扎特时就说过："意大利歌剧倒是由一个德国人提高到理想的完满之境的。"——原注

② 《后宫诱逃》的译名与内容不符，兹为从俗起见，袭用此名。——原注

丰富，更需要和声（以歌唱而言是乐队）的衬托。以乐思本身而论，德国艺术不求意大利艺术的整齐的美，而是逐渐以思想的自由发展，代替形式的对称与周期性的重复。这些特征在莫扎特的《魔笛》中都已经有端倪可寻。

交响乐在音乐艺术里是典型的日耳曼品种。虽然一般人称海顿为交响乐之父，但海顿晚年的作品深受莫扎特的影响：而莫扎特的降 E 大调、G 小调、C 大调（丘比特）交响乐，至今还比海顿的那组《伦敦交响乐》更接近我们。而在交响乐中，莫扎特也同样完满地冶拉丁精神（明朗、轻快、典雅）与日耳曼精神（复杂、谨严、深思、幻想）于一炉。正因为民族精神的觉醒和对于世界性艺术的领会，在莫扎特心中同时并存，互相攻错，互相丰富，他才成为音乐史上承前启后的巨匠。以现代词藻来说，在音乐领域之内，莫扎特早就结合了国际主义与爱国主义，虽是不自觉的结合，但确是最和谐最美妙的结合。当然，在这一点上，尤其在追求清明恬静的境界上，我们没有忘记伟大的歌德；但歌德是经过了六十年的苦思冥索（以《浮士德》的著作年代计算），经过了狂飙运动和骚动的青年时期而后获得的；莫扎特却是自然而然的，不需要作任何主观的努力，就达到了拉斐尔的境界，以及古希腊的雕塑家斐狄阿斯的境界。

莫扎特的所以成为独一无二的人物，还由于这种清明高

远、乐天愉快的心情,是在残酷的命运不断摧残之下保留下来的。

大家都熟知贝多芬的悲剧而寄以极大的同情;关心莫扎特的苦难的,便是音乐界中也为数不多。因为贝多芬的音乐几乎每页都是与命运肉搏的历史,他的英勇与顽强对每个人都是直接的鼓励;莫扎特却是不声不响地忍受鞭挞,只凭着坚定的信仰,像殉道的使徒一般唱着温馨甘美的乐句安慰自己,安慰别人。虽然他的书信中常有怨叹,也不比普通人对生活的怨叹有什么更尖锐更沉痛的口吻。可是他的一生,除了童年时期饱受宠爱,像个美丽的花炮以外,比贝多芬的只有更艰苦。《费加罗的婚礼》与《唐·璜》在布拉格所博得的荣名,并没给他任何物质的保障。两次受雇于萨尔斯堡的两任大主教,结果受了一顿辱骂,被人连推带踢地逐出宫廷。从二十五到三十一岁,六年中间没有固定的收入。他热爱维也纳,维也纳只报以冷淡、轻视、嫉妒;音乐界还用种种卑鄙手段打击他几出最优秀的歌剧的演出。一七八七年,奥皇约瑟夫终于任命他为宫廷作曲家,年俸还不够他付房租和仆役的工资。

为了婚姻,他和最敬爱的父亲几乎决裂,至死没有完全恢复感情。而婚后的生活又是无穷无尽的烦恼:九年之中搬了十二次家;生了六个孩子,夭殇了四个。公斯当斯·韦柏产前产后老是闹病,需要名贵的药品,需要到巴登温泉去疗养。分娩以前要准备迎接婴儿,接着又往往要准备埋葬。当铺是莫

扎特常去的地方，放高利贷的债主成为他唯一的救星。

在这样悲惨的生活中，莫扎特还是终身不断地创作。贫穷、疾病、妒忌、倾轧，日常生活中一切琐琐碎碎的困扰都不能使他消沉；乐天的心情一丝一毫都没受到损害。所以他的作品从来不透露他的痛苦的消息，非但没有愤怒与反抗的呼号，连挣扎的气息都找不到。后世的人单听他的音乐，万万想象不出他的遭遇而只能认识他的心灵——多么明智、多么高贵、多么纯洁的心灵！音乐史家都说莫扎特的作品所反映的不是他的生活，而是他的灵魂。是的，他从来不把艺术作为反抗的工具，作为受难的证人，而只借来表现他的忍耐与天使般的温柔。他自己得不到抚慰，却永远在抚慰别人。但最可欣幸的是他在现实生活中得不到的幸福，他能在精神上创造出来，甚至可以说他先天就获得了这幸福，所以他反复不已地传达给我们。精神的健康，理智与感情的平衡，不是幸福的先决条件吗？不是每个时代的人都渴望的吗？以不断的创造征服不断的苦难，以永远乐观的心情应付残酷的现实，不就是以光明消灭黑暗的具体实践吗？有了视患难如无物，超临于一切考验之上的积极的人生观，就有希望把艺术中美好的天地变为美好的现实。假如贝多芬给我们的是战斗的勇气，那么莫扎特给我们的是无限的信心。把他清明宁静的艺术和侘傺一世的生涯对比之下，我们更确信只有热爱生命才能克服忧患。莫扎特几次说过："人生多美啊！"这句话就是了解他艺术的钥匙，也

是他所以成为这样伟大的主要因素。

虽然根据史实，莫扎特在言行与作品中并没表现出法国大革命以前的民主精神（他的反抗萨尔斯堡大主教只能证明他艺术家的傲骨），也谈不到人类大团结的理想，像贝多芬的合唱交响乐所表现的那样；但一切大艺术家都受时代的限制，同时也有不受时代限制的普遍性——人间性。莫扎特以他朴素天真的语调和温婉蕴藉的风格，所歌颂的和平、友爱、幸福的境界，正是全人类自始至终向往的最高目标，尤其是生在今日的我们所热烈争取、努力奋斗的目标。

因此，我们纪念莫扎特二百周年诞辰的意义决不止一个：不但他的绝世的才华与崇高的成就使我们景仰不置，他对德国歌剧的贡献值得我们创造民族音乐的人揣摩学习，他的朴实而又典雅的艺术值得我们深深的体会；而且他的永远乐观、始终积极的精神，对我们是个极大的鼓励；而他追求人类最高理想的人间性，更使我们和以后无数代的人民把他当作一个忠实的、亲爱的、永远给人安慰的朋友。

一九五六年七月十八日

菲列伯·苏卜《夏洛外传》译者序

"夏洛是谁?"恐怕国内所有爱看电影的人中没有几个能回答。

大家都知有卓别麟而不知有夏洛,可是没有夏洛(Chalot),也就没有卓别麟了。

大家都知卓别麟令我们笑,不知卓别麟更使我们哭。大家都知卓别麟是世界上最著名的电影明星之一,而不知他是现代最伟大艺术家之一。这是中国凡事认不清糟粕与精华(尤其是关于外国的)的通病。

"夏洛是谁?"是卓别麟全部电影作品中的主人翁,是卓别麟幻想出来的人物,是卓别麟自身的影子,是你,是我,是他,是一切弱者的影子。

夏洛是一个无家可归的浪人。在他飘泊的生涯中，除受尽了千古不变的人世的痛苦，如讥嘲、嫉妒、轻薄、侮辱等等以外，更备尝了这资本主义时代所尤其显著的阶级的苦恼。他一生只是在当兵，当水手，当扫垃圾的，当旅馆侍者，那些"下贱"的职业中轮回。

夏洛是一个现世所仅有的天真未凿，童心犹在的真人。他对于世间的冷嘲、热骂、侮辱，非但是不理，简直是不懂。他彻头彻尾地不了解人类倾轧凌轹的作用，所以他吃了亏也只知拖着笨重的破靴逃；他不识虚荣，故不知所谓胜利的骄傲：其不知抵抗者亦如此。

这微贱的流浪者，见了人——不分阶级地脱帽行礼，他懂得惟有这样才能免受白眼与恶打。

人们虽然待他不好，但夏洛并不憎恨他们，因为他不懂憎恨。他只知爱。

是的，他只知爱：他爱自然，爱动物，爱儿童，爱飘流，爱人类，只要不打他的人他都爱，打过了他的人他还是一样地爱。

因此，夏洛在美洲，在欧洲，在世界上到处博得普遍的同情，一切弱者都认他为唯一的知己与安慰者。

他是憨，傻，蠢，真，——其实这都是真的代名词——因此他一生做了不少又憨又傻又蠢而又真的事！

他饿了，饥饿是他的同伴，他要吃，为了吃不知他挨了几顿恶打。

他饿极的时候，也想发财，如一般的人一样。

也如一般的人一样，他爱女人，因此做下了不少在绅士们认为不雅观的笑话。

他飘泊的生涯中，并非没有遇到有饭吃，有钱使，有女人爱的日子，但他终于舍弃一切，回头去找寻贫穷，饥饿，飘泊。他割弃不了它们。

他是一个孤独者。

夏洛脱一脱帽，做一个告别的姿势，反背着手踏着八字式的步子又望不可知的世界里去了。

他永远在探险。他在举动上，精神上，都没有一刻儿的停滞。

夏洛又是一个大理想家，一直在做梦。

"夏洛是谁？"

夏洛是现代的堂·吉诃德 Don Quichotte。

夏洛是世间最微贱的生物，最高贵的英雄。

夏洛是卓别麟造出来的，故夏洛的微贱就是卓别麟的微贱，夏洛的伟大也就是卓别麟的伟大。

夏洛一生的事迹已经由法国文人兼新闻记者菲列伯·苏卜(Philippe Soupault)，以小说的体裁，童话的情趣，写了一部外传，列入巴黎北龙书店(Librairie Plon, Paris)的《幻想人物

列传》之三。

去年二月二十二日巴黎 Intransigeant 夜报载着卓别麟关于夏洛的一段谈话：

“啊，夏洛！我发狂般爱他。他是我毕生的知己，是我悲哀苦闷的时间中的朋友。一九一九年我上船到美国去的时候，确信在电影事业中是没有发财的机会的；然而夏洛不断的勉励我，而且为我挣了不少财产。我把这可怜的小流浪人，这怯弱、不安、挨饿的生物诞生到世上来的时候，原想由他造成一部悲怆的哲学（Philosophie pathétique），造成一个讽刺的、幽默的人物。手杖代表尊严，胡须表示骄傲，而一对破靴是象征世间沉重的烦恼！

“这个人物在我的心中生存着，有时他离我很近，和我在一起，有时却似乎走远了些。”

夏洛在《城市之光》里演了那幕无声的恋爱剧后，又不知在追求些什么新的 Aventure 了。但有一点我敢断言的，就是夏洛的 Aventure 是有限的，而他的生命却是无穷的。他不独为现代人类之友，且亦为未来的，永久的人类之友，既然人间的痛苦是无穷无尽的。

一九三三年七月

莫罗阿《恋爱与牺牲》译者序

幻想是逃避现实，是反抗现实，亦是创造现实。无论是逃避或反抗或创造，总得付代价。

幻想须从现实出发，现实要受幻想影响，两者不能独立。

因为总得付代价，故必需要牺牲：不是为了幻想牺牲现实，便是为了现实牺牲幻想。

因为两者不能独立，故或者是幻想把现实升华了变作新的现实，或者是现实把幻想抑灭了始终是平凡庸俗的人生。

彻底牺牲现实的结果是艺术，把幻想

和现实融和得恰到好处亦是艺术;唯有彻底牺牲幻想的结果是一片空虚。

艺术是幻想的现实,是永恒不朽的现实,是千万人歌哭与共的现实。

恋爱足以孕育创造力,足以产生伟大的悲剧,足以吐出千古不散的芬芳;然而但丁、歌德之辈寥寥无几。

恋爱足以养成平凡性,足以造成苦恼的纠纷:这样的人有如恒河沙数。

本书里几幅历史上的人物画,其中是否含有上述的教训,高明的读者自己会领悟。

一九三五年岁杪译者

本书第一篇叙述歌德写《少年维特之烦恼》的本事,第二篇叙作者一个同学的故事,第三篇叙英国名女优西邓斯夫人(Mrs. Siddons 1755—1831)故事,第四篇叙英国名小说家爱德华·皮尔卫—李顿爵士(Sir Edward - Bnlwer Lytton 1805—1873)故事,皆系真实史绩。所记年月亦与事实相符,证以歌德之事可知。

本书初版时附有木版插图数十幅,书名《曼伊帕或解脱》,后于 Grasset 书店版本中改名《幻想世界》,译者使中国读者易于了解计擅改今名。

本书包含中篇小说四篇，但作者于原著中题为《论文集》，可见其用意所在。

——译者附注

罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》译者弁言

在全书十卷中间，本册所包括的两卷[①]恐怕是最混沌最不容易了解的一部了。因为克利斯朵夫在青年成长的途中，而青年成长的途程就是一段混沌、暧昧、矛盾、骚乱的历史。顽强的意志，簇新的天才，被更其顽强的和年代久远的传统与民族性拘囚在樊笼里。它得和社会奋斗，和过去的历史奋斗，更得和人类固有的种种根性奋斗。一个人唯有在这场艰苦的战争中得胜，才能打破青年期的难关而踏上成人的大道。儿童期所要征服的是物质世界，青

① 傅译《约翰·克利斯朵夫》分四册出版。本文刊于第二册（收卷四《反抗》、卷五《节场》）之前。——编者注

年期所要征服的是精神世界。还有最悲壮的是现在的自我和过去的自我冲突:从前费了多少心血获得的宝物,此刻要费更多的心血去反抗,以求解脱。

"这个时期正是他闭着眼睛对幼年时代的一切偶像反抗的时期。他恨自己,恨他们,因为当初曾经五体投地的相信了他们。——而这种反抗也是应当的。人生有一个时期应当敢不公平,敢把跟着别人佩服的敬重的东西——不管是真理是谎言——一概摒弃,敢把没有经过自己认为是真理的东西统统否认。所有的教育,所有的见闻,使一个儿童把大量的谎言与愚蠢,和人生主要的真理混在一起吞饱了,所以他若要成为一个健全的人,少年时期的第一件责任就得把宿食呕吐干净。"

是这种心理状态驱使克利斯朵夫肆无忌惮地抨击前辈的宗师,抨击早已成为偶像的杰作,抉发德国民族的矫伪和感伤性,在他的小城里树立敌人,和大公爵冲突,为了精神的自由丧失了一切物质上的依傍,终而至于亡命国外。(关于这些,尤其是克利斯朵夫对于某些大作的攻击,原作者在卷四的初版序文里就有简短的说明。)

至于强烈犷野的力在胸中冲撞奔突的骚乱,尚未成形的艺术天才挣扎图求生长的苦闷,又是青年期的另外一支精神巨流。

"一年之中有几个月是阵雨的季节,同样,一生之中有些年龄特别富于电力……

"整个的人都很紧张。雷雨一天一天的酝酿着。白茫茫的天上布满着灼热的云。没有一丝风,凝集不动的空气在发酵,似乎沸腾了。大地寂静无声,麻痹了。头里在发烧,嗡嗡的响着;整个天地等着那愈积愈厚的力爆发,等着那重甸甸的高举着的锤子打在乌云上面。又大又热的阴影移过,一阵火辣辣的风吹过;神经像树叶般发抖……

"这样等待的时候自有一种悲怆而痛快的感觉。虽然你受着压迫,浑身难过,可是你感觉到血管里头有的是烧着整个宇宙的烈火。陶醉的灵魂在锅炉里沸腾,像埋在酒桶里的葡萄。千千万万的生与死的种子都在心中活动。结果会产生些什么来呢?……像一个孕妇似的,你的心不声不响的看着自己,焦急的听着脏腑的颤动,想道:'我会生下些什么来呢?'"

这不是克利斯朵夫一个人的境界,而是古往今来一切伟大的心灵在成长时期所共有的感觉。

"欢乐,如醉如狂的欢乐,好比一颗太阳照耀着一切现在的与未来的成就,创造的欢乐,神明的欢乐!唯有创造才是欢乐。唯有创造的生灵才是生灵。其余的尽是与生命无关而在地下飘浮的影子……

"创造,不论是肉体方面的或精神方面的,总是脱离躯壳的樊笼,卷入生命的旋风,与神明同寿。创造是消灭死。"

瞧,这不是贝多芬式的艺术论么?这不是柏格森派的人生观么?现代的西方人是从另一途径达到我们古谚所谓"物我同

化"的境界的，译者所热诚期望读者在本书中有所领会的，也就是这个境界。

"创造才是欢乐"，"创造是消灭死"，是罗曼·罗兰这阕大交响乐中的基调；他所说的不朽，永生，神明，都当作如是观。

我们尤须牢记的是，切不可狭义地把《克利斯朵夫》单看作一个音乐家或艺术家的传记。艺术之所以成为人生的酵素，只因为它含有丰满无比的生命力。艺术家之所以成为我们的模范，只因为他是不完全的人群中比较最完全的一个。而所谓完全并非是圆满无缺，而是颠扑不破地、再接再厉地向着比较圆满无缺的前途迈进的意思。

然而单用上述几点笼统的观念还不足以概括本书的精神。译者在第一册卷首的献辞和这段弁言的前节里所说的，只是《克利斯朵夫》这部书属于一般的、普泛的方面。换句话说，至此为止，我们的看法是对一幅肖像画的看法：所见到的虽然也有特殊的征象，但演绎出来的结果是对于人类的一般的、概括式的领会。可是本书还有另外一副更错杂的面目：无异一幅巨大的历史画，——不单是写实的而且是象征的，含有预言意味的。作者把整个十九世纪末期的思想史、社会史、政治史、民族史、艺术史来做这个新英雄的背景。于是本书在描写一个个人而涉及人类永久的使命与性格以外，更具有反映某一特殊时期的历史性。

傅雷艺术随笔

最显著的对比，在卷四与卷五中占着一大半篇幅的，是德法两个民族的比较研究。罗曼·罗兰让青年的主人翁先对德国作一极其严正的批判：

"他们耗费所有的精力，想把不可调和的事情加以调和。特别从德国战胜以后，他们更想来一套令人作呕的把戏，在新兴的力和旧有的原则之间觅取妥协……吃败仗的时候，大家说德国是爱护理想。现在把别人打败了，大家说德国就是人类的理想。看到别的国家强盛，他们就像莱辛一样的说：'爱国心不过是想做英雄的倾向，没有它也不妨事'，并且自称为'世界公民'。如今自己抬头了，他们便对于所谓'法国式'的理想不胜轻蔑，对什么世界和平，什么博爱，什么和衷共济的进步，什么人权，什么天然的平等，一律瞧不起；并且说最强的民族对别的民族可以有绝对的权利，而别的民族，就因为弱，所以对它绝对没有权利可言。它，它是活的上帝，是观念的化身，它的进步是用战争，暴行，压力，来完成的……"（在此，读者当注意这段文字是在本世纪初期写的。）

尽量分析德国民族以后，克利斯朵夫便转过来解剖法兰西了。卷五用的"节场"这个名称就是含有十足暴露性的。说起当时的巴黎乐坛时，作者认为"只是一味的温和，苍白，麻木，贫血，憔悴……"又说那时的音乐家"所缺少的是意志，是力；一切的天赋他们都齐备，——只少一样：就是强烈的生命"。

"克利斯朵夫对那些音乐界的俗物尤其感到恶心的，是他

们的形式主义。他们之间只讨论形式一项。情操,性格,生命,都绝口不提!没有一个人想到真正的音乐家是生活在音响的宇宙中的,他的岁月就寄于音乐的浪潮。音乐是他呼吸的空气,是他生息的天地。他的心灵本身便是音乐;他所爱,所憎,所苦,所惧,所希望,又无一而非音乐……天才是要用生命力的强度来测量的,艺术这个残缺不全的工具也不过想唤引生命罢了。但法国有多少人想到这一点呢?对这个化学家式的民族,音乐似乎只是配合声音的艺术。它把字母当作书本……"

等到述及文坛、戏剧界的时候,作者所描写的又是一片颓废的气象,轻佻的癖习,金钱的臭味。诗歌与戏剧,在此拉丁文化的最后一个王朝里,却只是"娱乐的商品"。笼罩着知识阶级与上流社会的,只有一股沉沉的死气:

"豪华的表面,繁嚣的喧闹,底下都有死的影子。"

"巴黎的作家都病了……但在这批人,一切都归结到贫瘠的享乐。贫瘠,贫瘠。这就是病根所在。滥用思想,滥用感官,而毫无果实……"

对此十九世纪的"世纪末"现象,作者不禁大声疾呼:

"可怜虫!艺术不是给下贱的人享用的下贱的刍秣。不用说,艺术是一种享受,一切享受中最迷人的享受。但你只能用艰苦的奋斗去换来,等到'力'高歌胜利的时候才有资格得到艺术的桂冠……你们沾沾自喜的培养你们民族的病,培养他们的好逸恶劳,喜欢享受,喜欢色欲,喜欢虚幻的人道主义,和

一切足以麻醉意志，使它萎靡不振的因素。你们简直是把民族带去上鸦片烟馆……"

巴黎的政界，妇女界，社会活动的各方面，却逃不出这腐化的氛围。然而作者并不因此悲观，并不以暴露为满足，他在苛刻的指摘和破坏后面早就潜伏着建设的热情。正如克利斯朵夫早年的剧烈抨击古代宗师，正是他后来另创新路的起点。破坏只是建设的准备。在此德法两民族的比较与解剖下面，隐伏着一个伟大的方案：就是以德意志的力救济法兰西的萎靡，以法兰西的自由救济德意志的柔顺服从，西方文化第二次的再生应当从这两个主要民族的文化交流中发轫。所以罗曼·罗兰使书中的主人翁生为德国人，使他先天成为一个强者，力的代表（他的姓克拉夫脱在德文中就是力的意思）；秉受着古弗拉芒族的质朴的精神，具有贝多芬式的英雄意志，然后到莱茵彼岸去领受纤腻的、精练的、自由的法国文化的洗礼。拉丁文化太衰老，日耳曼文化太粗犷，但是两者汇合融和之下，倒能产生一个理想的新文明。克利斯朵夫这个新人，就是新人类的代表。他的最后的旅程，是到拉斐尔的祖国去领会清明恬静的意境。从本能到智慧，从粗犷的力到精练的艺术，是克利斯朵夫前期的生活趋向，是未来文化——就是从德国到法国——的第一个阶段。从血淋淋的战斗到平和的欢乐，从自我和社会的认识到宇宙的认识，从扰攘骚乱到光明宁静，从多雾的北欧越过了阿尔卑斯，来到阳光绚烂的地中海，克利斯朵夫终

于达到了最高的精神境界：触到了生命的本体，握住了宇宙的真知，这才是最后的解放，“与神明同寿”！意大利应当是心灵的归宿地。(卷五末所提到的葛拉齐亚便是意大利的化身。)

尼采的查拉图斯脱拉现在已经具体成形，在人间降生了。他带来了鲜血淋漓的现实。托尔斯泰的福音主义的使徒只成为一个时代的幻影，烟雾似的消失了，比“超人”更富于人间性、世界性、永久性的新英雄克利斯朵夫，应当是人类以更大的苦难、更深的磨练去追求的典型。

这部书既不是小说，也不是诗，据作者的自白，说它有如一条河。莱茵这条横贯欧洲的巨流是全书的象征。所以第一卷第一页第一句便是极富于音乐意味的、包藏无限生机的“江声浩荡……”

对于一般的读者，这部头绪万端的迷宫式的作品，一时恐怕不容易把握它的真际，所以译者谦卑地写这篇说明作为引子，希望为一般探宝山的人做一个即使不高明，至少还算忠实的向导。

一九四〇年

罗曼·罗兰《贝多芬传》译者序

唯有真实的苦难，才能驱除浪漫蒂克的幻想的苦难；唯有看到克服苦难的壮烈的悲剧，才能帮助我们担受残酷的命运；唯有抱着“我不入地狱谁入地狱”的精神，才能挽救一个萎靡而自私的民族：这是我十五年前初次读到本书时所得的教训。

不经过战斗的舍弃是虚伪的，不经劫难磨练的超脱是轻佻的，逃避现实的明哲是卑怯的；中庸，苟且，小智小慧，是我们的致命伤：这是我十五年来与日俱增的信念。而这一切都由于贝多芬的启示。

我不敢把这样的启示自秘，所以十年前就迻译了本书。现在阴霾遮蔽了整个天空，我们比

任何时候都更需要精神的支持，比任何时候都更需要坚忍、奋斗、敢于向神明挑战的大勇主义。现在，当初生的音乐界只知训练手的技巧，而忘记了培养心灵的神圣工作的时候，这部《贝多芬传》对读者该有更深刻的意义。——由于这个动机，我重译了本书。{这部书的初译稿，成于一九三二年，在存稿堆下埋藏了几有十年之久。——出版界坚持本书已有译本，不愿接受。但已出版的译本绝版已久，我始终未曾见到。然而我深深地感谢这件在当时使我失望的事故，使我现在能全部重译，把少年时代幼稚的翻译习作一笔勾销。}

此外，我还有个人的理由。疗治我青年时世纪病的是贝多芬，扶植我在人生中的战斗意志的是贝多芬，在我灵智的成长中给我大影响的是贝多芬，多少次的颠仆曾由他搀扶，多少的创伤曾由他抚慰，——且不说引我进音乐王国的这件次要的恩泽。除了把我所受的恩泽转赠给比我年轻的一代之外，我不知还有什么方法可以偿还我对贝多芬，和对他伟大的传记家罗曼·罗兰所负的债务。表示感激的最好的方式，是施予。

为完成介绍的责任起见，我在译文以外，附加了一篇分析贝多芬作品的文字。[①]我明知这是一件越俎的工作，但望这番力不从心的努力，能够发生抛砖引玉的作用。

一九四二年三月

① 即长篇论文《贝多芬的作品及其精神》。该文除附录傅译《贝多芬传》，后又收入艾雨编辑、三联书店一九八四年六月出版的《与傅聪谈音乐》一书。——编者注

杜哈曼《文明》译者弁言

假如战争是引向死亡的路，战争文学便是描写死亡的文学。这种说法，对《文明》似乎格外真切。因为作者是医生，像他所说的，是修理人肉机器的工匠。医院本是生与死的缓冲地带，而伤兵医院还有殡殓与墓地的设备。

伤兵撤离了火线，无须厮杀了，没有了眼前的危险；但可以拚命的对象，压抑恐惧的疯狂，也随之消灭。生与死的搏斗并没中止，只转移了阵地：从庞大的军事机构转到渺小的四肢百体，脏腑神经。敌人躲在无从捉摸无法控制的区域，加倍的凶残，防御却反而由集团缩为个人。从此

是无穷尽的苦海,因为人在痛苦之前,也是不平等的。有的"凝神壹志使自己尽量担受痛苦";有的"不会受苦,像一个人不会说外国话一样"①,有的靠了坚强的意志,即使不能战胜死亡,至少也暂时克服了痛楚;有的求生的欲望和溃烂的皮肉对比之下,反而加增了绝望。到了忍无可忍的时候,死亡变成解放的救星,不幸"死亡并不肯俯从人的愿望,它由它的意思来打击你:时间,地位,都得由它挑。"——这样的一部战争小说集,简直是血肉淋漓的死的哲学。它使我们对人类的认识深入了一步,"见到了他们浴着一道更纯洁的光,赤裸裸的站在死亡前面,摆脱了本能,使淳朴的灵魂恢复了它神明的美"。

可是作者是小说家,他知道现实从来不会单纯,不但沉沦中有伟大,惨剧中还有喜剧。辛酸的讽喻,激昂的抗议,沉痛的呼号,都抑捺不了幽默的微笑。人的愚蠢、怪僻、虚荣,以及偶然的播弄,一经他尖刻辛辣的讽刺(例如《葬礼》、《纪律》、《装甲骑兵居佛里哀》),在那些惨淡的岁月与悲壮的景色中间,滑稽突梯,宛如群鬼的舞蹈(Dance macabre)。

作者是冷静的心理分析者,但也是热情的理想主义者。精神交感的作用,使他代替杜希中尉挨受临终苦难。没有夸张,没有嚎恸,两个简单的对比,平铺直叙的刻划出多么凄凉的悲剧。"这个局面所有紧张刺激的部分,倒由我在那里担负,仿佛

① 按系作者在另一著作《殉难者行述》中语。

这一大宗苦难无人承当就不成其为人生。"

有时,阴惨的画面上也射入些少柔和的光,人间的嘻笑教读者松一口气。例如《邦梭的爱情》:多么微妙的情绪互相激荡、感染;温馨美妙的情趣,有如华多的风情画。剖析入微的心理描写,用的却是婉转蕴藉的笔触:本能也罢,潜意识也罢,永远蒙上一层帷幕,微风飘动,只透露一些消息。作者是外科医生,知道开刀的时候一举一动都要柔和。轻松而端庄的喜剧气氛,也是那么淡淡的,因为骨子里究竟有血腥味;战争的丑恶维持着人物的庄严。还有绿衣太太那种梦幻似的人物,连爱国的热情也表现得那么轻灵。她给伤兵的安慰,就像清风明月一样的自然,用不到费心,用不到知觉就接受了。朴素的小诗,比英勇的呼号更动人。

然而作者在本书中尤其是一个传道的使徒。对死亡的默想,对痛苦的同情,甚至对长官的讽刺,都归结到本书的题旨:文明!个人的毁灭,不但象征一个民族的,而且是整个文明的毁灭。"我用怜悯的口气讲到文明,是经过思索的,即使像无线电那样的发明也不能改变我的意见……今后人类滚下去的山坡,决不能再爬上去。"他又说:"文明,真正的文明,我是常常想到的,那应该是齐声合唱着颂歌的一个大合唱队……应该是会说'大家相爱','以德报怨'的人。"到了三十年后的今日,无线电之类早已失去魅力,但即使像原子能那样的发明,我相信仍不能改变作者对文明的意见。

《文明》所描写的死亡，纵是最丑恶的场面，也有一股圣洁的香味。但这德性并不是死亡的，而是垂死的人类的。就是这圣洁的香味格外激发了生命的意义。《文明》描写死亡，实在是为驳斥死亡，否定死亡。

一九四二年四月我译完这部书的时候，正是二次大战方酣的时候。如今和平恢复了快二年，大家还没意思从坡上停止翻滚。所以本书虽是第一次大战的作品，我仍旧花了一个月的功夫把旧译痛改了一遍。

一九四七年三月

巴尔扎克《赛查·皮罗多盛衰记》译者序

一八四六年十月，本书初版后九年，巴尔扎克在一篇答复人家的批评文章中提到：

“赛查·皮罗多在我脑子里保存了六年，只有一个轮廓，始终不敢动笔。一个相当愚蠢相当庸俗的小商店老板，不幸的遭遇也平淡得很，只代表我们经常嘲笑的巴黎零售业。这样的题材要引起人的兴趣，我觉得毫无办法。有一天我忽然想到：应当把这个人物改造一下，叫他做一个绝顶诚实的象征。”

于是作者就写出一个在各方面看来都极平凡的花粉商，因为抱着可笑的野

心，在兴旺发达的高峰上急转直下，一变而为倾家荡产的穷光蛋；但是"绝顶诚实"的德性和补赎罪过的努力，使他的苦难染上一些殉道的光彩。黄金时代原是他倒楣的起点，而最后胜利来到的时候，他的生命也到了终局。这么一来，本来不容易引起读者兴趣的皮罗多，终究在《人间喜剧》[①]的舞台上成为久经考验、至今还没过时的重要角色之一。

乡下人出身的赛查·皮罗多，父母双亡，十几岁到巴黎谋生。由于机会好，也由于勤勤恳恳的劳动，从学徒升到店员，升到出纳，领班伙计，最后盘下东家的铺子，当了老板。他结了婚，生了一个女儿；太太既贤慧，女儿也长得漂亮；家庭里融融泄泄，过着美满的生活。他挣了一份不大不小的家业，打算再过几年，等女儿出嫁，把铺子出盘以后，到本乡去买一所农庄来经营，就在那里终老。至此为止，他的经历和一般幸运的小康的市民没有多大分别。但他年轻的时候参加过一次保王党的反革命暴动，中年时代遇到拿破仑下台，波旁王朝复辟，他便当上巴黎第二区的副区长。一八一九年，政府又给他荣誉团勋章。这一下他得意忘形，想摆脱花粉商的身份，踏进上流社会去了。他扩充住宅，大兴土木，借庆祝领土解放为名开了一个盛大的跳舞会；同时又投资做一笔大规模的地产生意。然后他发觉跳舞会的代价花到六万法郎，预备付地价的大宗款子

① 《人间喜剧》是巴尔扎克所作九十四部小说的总称。按照作者的计划，还有五十部小说没有写出。——原注

又被公证人卷逃。债主催逼，借贷无门，只得"交出清账"，宣告破产。接着便是一连串屈辱的遭遇和身败名裂的痛苦；这些折磨，他都咬紧牙关忍受了，因为他想还清债务，争回名誉。一家三口都去当了伙计，省吃俭用，积起钱来还债。过了几年，靠着亲戚和女婿的帮助，终于把债务全部了清，名誉和公民权一齐恢复；他却是筋疲力尽，受不住苦尽甘来的欢乐，就在女儿签订婚约的宴会上中风死了。

巴尔扎克把这出悲喜剧的教训归纳如下：

"每个人一生都有一个顶点，在那个顶点上，所有的原因都起了作用，产生效果。这是生命的中午，活跃的精力达到了平衡的境界，发出灿烂的光芒。不仅有生命的东西如此，便是城市、民族、思想、制度、商业、事业，也无一不如此；像王朝和高贵的种族一样，都经过诞生、成长、衰亡的阶段。……历史把世界上万物盛衰的原因揭露之下，可能告诉人们什么时候应当急流勇退，停止活动……赛查不知道他已经登峰造极，反而把终点看作一个新的起点……结果与原因不能保持直接关系或者比例不完全相称的时候，就要开始崩溃：这个原则支配着民族，也支配着个人。"①

这些因果关系与比例的理论固然很动听，但是把人脱离了特定的社会而孤立起来看，究竟是抽象、空泛而片面的，决

① 见本书第二章，《傅雷译文集》第六卷（安徽人民出版社一九八二年八月第一版，下同）第五二九页。——编者注

不能说明兴亡盛衰的关键。资本主义的商业总是大鱼吃小鱼的残酷斗争,赛查不过是无数被吞噬的小鱼之中的一个罢了。巴尔扎克在书里说:"这里所牵涉的不止是一个单独的人,而是整个受苦的人群。"这话是不错的,但受苦的原因决不仅仅在于个人的聪明才智不够,或者野心过度,不知道急流勇退等等,而主要是在于社会制度。巴尔扎克说的"受苦的人群",当然是指小市民、小店主、小食利者,在资本主义社会里注定要逐渐沦为无产者的那个阶层。作者在这本书里写的就是这班可怜虫如何在一个人吃人的社会里挣扎:为了不被人吃,只能自己吃人;要没有能力吃人,就不能不被人吃。他说:"在有些人眼里,与其做傻瓜,宁可做坏蛋。"傻瓜就是被吃的人,坏蛋就是有足够的聪明去吃人的人。个人的聪明才智只有在这个意义上才有作用。从表面看,赛查要不那么虚荣,就不会颠覆。可是他的叔岳不是一个明哲保身的商人么?不是没有野心没有虚荣的么?但他一辈子都战战兢兢,提防生意上的风浪,他说:"一个生意人不想到破产,好比一个将军永远不预备吃败仗,只算得半个商人。"既然破产在那个社会中是常事,无论怎样的谨慎小心也难有保障,可见皮罗多的虚荣、野心、糊涂、莽撞等等的缺点,只是促成他灾难的次要因素。即使他没有遇到罗甘和杜·蒂埃这两个骗子,即使他听从了妻子的劝告,安分守己,太平无事的照原来的计划养老,也只能说是侥幸。比勒罗对自己的一生就是这样看法。何况虚荣与野心不正是剥削

社会所鼓励的么?争权夺利和因此而冒的危险,不正是私有制度应有的现象么?

而且也正是巴尔扎克,凭着犀利的目光和高度写实的艺术手腕,用无情的笔触在整部《人间喜剧》中暴露了那些血淋淋的事实。尤其这部《赛查·皮罗多盛衰记》的背景完全是一幅不择手段,攫取财富的丑恶的壁画。他带着我们走进大小商业的后台,叫我们看到各式各种的商业戏剧是怎么扮演的,掠夺与并吞是怎么进行的,竞争是怎么回事,掮客发生什么作用,报纸上的商业广告又是怎样诞生的……所有的细节都归结到一个主题:对黄金的饥渴。那不仅表现在皮罗多身上,也表现在年轻的包比诺身上;连告老多年的拉贡夫妻,以哲人见称的比勒罗叔叔,都不免受着诱惑,几乎把养老的本钱白白送掉。坏蛋杜·蒂埃发迹的经过,更是集卑鄙龌龊、丧尽天良之大成。他是一个典型的"冒险家","他相信有了钱,一切罪恶就能一笔勾销",作者紧跟着加上一句按语:"这样一个人当然迟早会成功的。"在那个社会里,不但金钱万能,而且越是阴险恶毒,越是没有心肝,越容易飞黄腾达。所谓银行界,从底层到上层,从掌握小商小贩命脉的"羊腿子"起,到亦官亦商、操纵国际金融的官僚资本家纽沁根和格莱弟兄,没有一个不是无恶不作的大大小小的吸血鬼。书中写的主要是一八一六到一八二〇年间的事,那时的法国还谈不上近代工业:蒸汽机在一八一四年还不大有人知道,一八一七年罗昂城里几家纺织厂用

了蒸汽动力,大家当作新鲜事儿;大批的铁道建设和真正的机械装备,要到一八三六年后才逐步开始。[1]可是巴尔扎克告诉我们,银行资本早已统治法国社会,银行家勾结政府,利用开辟运河之类的公用事业大做投机的把戏,已经很普遍;交易所中偷天换日、欺骗讹诈的勾当,也和二十世纪的情况没有两样。现代资本主义商业的黑幕,例如股份公司发行股票来骗广大群众的金钱,银行用收回信贷的手段逼倒企业,加以并吞等等,在十九世纪初叶不是具体而微,而已经大规模进行了。杜·蒂埃手下的一个傀儡,无赖小人克拉巴龙,赤裸裸的说的一大套下流无耻的人生观[2]和所谓企业界的内情,应用到现在的资本主义社会仍然是贴切的。克拉巴龙给投机事业下的一个精辟的定义,反映巴尔扎克在一百几十年以前对资本主义发展的预见:——

"花粉商道:'投机?投机是什么样的买卖?——克拉巴龙答道:投机是抽象的买卖。据金融界的拿破仑,伟大的纽沁根

---

① 见拉维斯主编《法国近代史》第四卷"王政复辟"第三〇四页,第五卷"七月王朝"第一九八页。——原注

② 见本书第十二章,(《傅雷译文集》第六卷)。译者在原注中说:"我想借此提醒一下青年读者:巴尔扎克笔下的一切冒险家都有类似杜·蒂埃和克拉巴龙的言论,充分表现愤世嫉俗,或是玩世不恭,以人生为一场大赌博的态度。我们读的时候不能忘了:那是在阶级斗争极尖锐的情形之下,一些不愿受人奴役而自己想奴役别人的人向他的社会提出的挑战,是反映你死我活的斗争的疯狂心理。"——编者注

说……它能叫你垄断一切,油水的影踪还没看见,你就先到嘴了。那是一个惊天动地的规划,样样都用如意算盘打好的,反正是一套簇新的魔术。懂得这个神通的高手一共不过十来个。'"①

杜·蒂埃串通罗甘做的地产生意,自己不掏腰包,牺牲了皮罗多而发的一笔横财,便是说明克拉巴龙理论的一个实例。怪不得恩格斯说:巴尔扎克"汇集了法国社会的全部历史,我从这里,……甚至在经济细节方面……所学到的东西,也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多"②。而《赛查·皮罗多》这部小说特别值得我们注意的一点是:早在王政复辟时代,近代规模的资本主义还没有在法国完全长成以前,资本主义已经长着毒疮,开始腐烂。换句话说,巴尔扎克描绘了资产阶级的凶焰,也写出了那个阶级灭亡的预兆。

历来懂得法律的批评家一致称道书中写的破产问题,认为是法律史上极宝贵的文献。我们不研究旧社会私法的人,对这一点无法加以正确的估价。但即以一般读者的眼光来看,第十四章的《破产概况》所揭露的错综复杂的阴谋,又是合法又是非法的商业活剧,也充分说明了作者的一句很深刻的话:

① 见本书第十二章,《傅雷译文集》第六卷第七五九页。——编者注

② 恩格斯一八八八年四月初致哈克纳斯的信。——原注

“一切涉及私有财产的法律都有一个作用，就是鼓励人勾心斗角，尽量出坏主意。”——在这里，正如在巴尔扎克所有的作品中一样，凡是他无情的暴露现实的地方，常常会在字里行间或是按语里面，一针见血，挖到资本主义社会的病根，而且比任何作家都挖得深，挖得透。但他放下解剖刀，正式发表他对政治和社会的见解的时候，就不是把社会向前推进，而是往后拉了。很清楚，他很严厉的批判他的社会；但同样清楚的是他站在封建主义立场上批判。他不是依据他现实主义的分析作出正确的结论，而是拿一去不复返的，被历史淘汰了的旧制度作批判的标准。所以一说正面话，巴尔扎克总离不开封建统治的两件法宝：君主专制和宗教，仿佛只有这两样东西才是救世的灵药。这部小说的保王党气息还不算太重，但提到王室和某些贵族，就流露出作者的虔敬、赞美和不胜怀念的情绪，使现代读者觉得难以忍受。而凡是所谓“好人”几乎没有一个不是虔诚的教徒；比勒罗所以不能成为完人，似乎就因为思想左倾和不信上帝。陆罗神甫鼓励赛查拿出勇气来面对灾难的时候，劝他说：“你不要望着尘世，要把眼睛望着天上。弱者的安慰，穷人的财富，富人的恐怖，都在天上。”当然，对一个十九世纪的神甫不是这样写法也是不现实的；可是我们清清楚楚感觉到，那个教士的思想正是作者自己的思想，正是他安慰一切穷而无告的人，劝他们安于奴役的思想。这些都是我们和巴尔扎克距离最远而绝对不能接受的地方。因为大家知道，归根结蒂他

是一个天才的社会解剖家,同时是一个与时代进程背道而驰的思想家。

顺便说一说作者和破产的关系。巴尔扎克十八九岁的时候,在一个诉讼代理人的事务所里当过一年半的见习书记,对法律原是内行。在二十六至二十九岁之间,他做过买卖,办过印刷所,结果亏本倒闭,欠的债拖了十年才还清。他还不断欠着新债,死后还是和他结婚只有几个月的太太代为偿还的。债主的催逼使他经常躲来躲去,破产的阴影追随了他一辈子。这样长时期的生活经验和不断感受的威胁,对于他写《皮罗多》这部以破产为主题的小说,不能说没有影响。书中那个啬刻的房东莫利奈说的话:“钱是不认人的,钱没有耳朵,没有心肝”,巴尔扎克体会很深。

本书除了暴露上层资产阶级,还写了中下层的小资产阶级(法国人分别叫做布尔乔亚和小布尔乔亚)。这个阶层在法国社会中自有许多鲜明的特色与风俗,至今保存。巴尔扎克非常细致生动的写出他们的生活、习惯、信仰、偏见、庸俗、闭塞,也写出他们的质朴、勤劳、诚实、本分。公斯当斯、比勒罗、拉贡夫妻、包比诺法官,以及皮罗多本人,都是这一类的人物。巴尔扎克在皮罗多的跳舞会上描写他们时,说道:

“这时,圣·但尼街上的布尔乔亚正在耀武扬威,把滑稽可笑的怪样儿表现得淋漓尽致。平日他们就喜欢把孩子打扮

成枪骑兵、民兵；买《法兰西武功年鉴》，买《士兵归田》的木刻……上民团值班的日子特别高兴……他们想尽方法学时髦，希望在区公所里有个名衔。这些布尔乔亚对样样东西都眼红，可是本性善良，肯帮忙，人又忠实，心肠又软，动不动会哀怜人……他们为了好心而吃亏，品质不如他们的上流社会还嘲笑他们的缺点；其实正因为他们不懂规矩体统，才保住了那份真实的感情。他们一生清白，教养出一批天真本色的女孩子，刻苦耐劳，还有许多别的优点，可惜一踏进上层阶级就保不住了”。①

作者一边嘲笑他们，一边同情他们。最突出的当然是他对待主角皮罗多的态度，他处处调侃赛查，又处处流露出对赛查的宽容与怜悯，最后还把他作为一个“为诚实而殉道的商人”加以歌颂。

倘若把玛杜太太上门讨债的一幕跟纽沁根捉弄皮罗多的一幕作一个对比，或者把皮罗多在破产前夜找克拉巴龙时心里想的“他平民大众的气息多一些，说不定还有点儿心肝”的话思索一下，更显出作者对中下阶层的看法。

所以这部作品不单是带有历史意义的商业小说，而且还是一幅极有风趣的布尔乔亚风俗画。

一九五八年六月五日

① 见本书第七章，《傅雷译文集》第六卷第六六三至六六四页。——编者注

丹纳《艺术哲学》译者序

法国史学家兼批评家丹纳(Hippolyte Adolphe Taine,一八二八——一八九三)自幼博闻强记,长于抽象思维,老师预言他是"为思想而生活"的人。中学时代成绩卓越,文理各科都名列第一;一八四八年又以第一名考入国立高等师范,专攻哲学。一八五一年毕业后任中学教员,不久即以政见与当局不合而辞职,以写作为专业。他和许多学者一样,不仅长于希腊文、拉丁文,并且很早精通英文、德文、意大利文。一八五八至一八七一年间游历英、比、荷、意、德诸国。一八六四年起应巴黎美术学校之聘,担任美术史讲座;一八七一年在英国

牛津大学讲学一年。他一生没有遭遇重大事故,完全过着书斋生活,便是旅行也是为研究学问搜集材料;但一八七〇年的普法战争对他刺激很大,成为他研究"现代法兰西渊源"的主要原因。

他的重要著作,在文学史及文学批评方面有《拉封丹及其寓言》(一八五四)、《英国文学史》(一八六四——一八六九)、《评论集》、《评论续集》、《评论后集》(一八五八、一八六五、一八九四);在哲学方面有《十九世纪法国哲学家研究》(一八五七)、《论智力》(一八七〇);在历史方面有《现代法兰西的渊源》十二卷(一八七一——一八九四);在艺术批评方面有《意大利游记》(一八六四——一八六六)及《艺术哲学》(一八六五——一八六九)。列在计划中而没有写成的作品有《论意志》及《现代法兰西的渊源》的其他各卷,专论法国社会与法国家庭的部分。

《艺术哲学》一书原系按讲课进程陆续印行,次序及标题也与定稿稍有出入。一八六五年先出《艺术哲学》(即今第一编),一八六六年续出《意大利的艺术哲学》(今第二编),一八六七年出《艺术中的理想》(今第五编),一八六八至六九年续出《尼德兰的艺术哲学》和《希腊的艺术哲学》(今第三、四编)。

丹纳受十九世纪自然科学界的影响极深,特别是达尔文的进化论。他在哲学家中服膺德国的黑格尔和法国十八世纪的孔提亚克。他认为世界上一切事物,无论物质方面的或精神

方面的，都可以解释；一切事物的产生，发展，演变，消灭，都有规律可寻。他的治学方法是“从事实出发，不从主义出发；不是提出教训而是探求规律，证明规律”①；换句话说，他研究学问的目的是解释事物。他在本书中说：“科学同情各种艺术形式和各种艺术流派，对完全相反的形式与派别一视同仁，把它们看作人类精神的不同的表现，认为形式与派别越多越相反，人类的精神面貌就表现得越多越新颖。植物学用同样的兴趣时而研究橘树和棕树，时而研究松树和桦树；美学的态度也一样，美学本身便是一种实用植物学。”这个说法似乎他是取的纯客观态度，把一切事物等量齐观；但事实上这仅仅指他做学问的方法，而并不代表他的人生观。他承认“幻想世界中的事物像现实世界中的一样有不同的等级，因为有不同的价值”。他提出艺术品表现事物特征的重要程度、有益程度、效果的集中程度，作为衡量艺术品价值的尺度；特别值得注意的是特征的有益程度，因为他所谓有益的特征是指帮助个体与集体生存与发展的特征。可见他仍然有他的道德观点与社会观点。

在他看来，物质文明与精神文明的性质面貌都取决于种族、环境、时代三大因素。这个理论早在十八世纪的孟德斯鸠，近至十九世纪丹纳的前辈圣伯甫，都曾经提到；但到了丹纳手中才发展为一个严密与完整的学说，并以大量的史实为论证。

① 见《艺术哲学》第一编第一章。——编者注

他关于文学史、艺术史、政治史的著作,都以这个学说为中心思想;而他一切涉及批评与理论的著作,又无处不提供丰富的史料作证明。英国有位批评家说:“丹纳的作品好比一幅图画,历史就是镶嵌这幅图画的框子。”因为这缘故,他的《艺术哲学》同时就是一部艺术史。

从种族、环境、时代三个原则出发,丹纳举出许多显著的例子说明伟大的艺术家不是孤立的,而只是一个艺术家家族的杰出的代表,有如百花盛开的园林中的一朵更美艳的花,一株茂盛的植物的“一根最高的枝条”。而在艺术家家族背后还有更广大的群众:“我们隔了几世纪只听到艺术家的声音;但在传到我们耳边来的响亮的声音之下,还能辨别出群众的复杂而无穷无尽的歌声,在艺术家四周齐声合唱。只因为有了这一片和声,艺术家才成其为伟大。”他又以每种植物只能在适当的天时地利中生长为例,说明每种艺术的品种和流派只能在特殊的精神气候中产生,从而指出艺术家必须适应社会的环境,满足社会的要求,否则就要被淘汰。

另一方面,他不承认艺术欣赏是一个见仁见智的问题,没有客观标准可言。因为“每个人在趣味方面的缺陷,由别人的不同的趣味加以补足;许多成见在互相冲突之下获得平衡,这种连续而相互的补充,逐渐使最后的意见更接近事实。”所以与艺术家同时的人的批评即使参差不一,或者赞成与反对各趋极端,也不过是暂时的现象,最后仍会归于一致,得出一个

相当客观的结论。何况一个时代以后，还有别的时代“把悬案重新审查；每个时代都根据它的观点审查；倘若有所修正，便是彻底的修正，倘若加以证实，便是有力的证实……即使各个时代各个民族所特有的思想感情都有局限性，因为大众像个人一样有时会有错误的判断，错误的理解，但也像个人一样，分歧的见解互相纠正，摇摆的观点互相抵消以后，会逐渐趋于固定、确实，得出一个相当可靠相当合理的意见，使我们能很有根据很有信心的接受。”

丹纳不仅是长于分析的理论家，也是一个富于幻想的艺术家；所以被称为“逻辑家兼诗人……能把抽象事物戏剧化”。他的行文不但条分缕析，明白晓畅，而且富有热情，充满形象，色彩富丽；他随时运用具体的事例说明抽象的东西，以现代与古代作比较，以今人与古人作比较，使过去的历史显得格外生动，绝无一般理论文章的枯索沉闷之弊。有人批评他只采用有利于他理论的材料，抛弃一切抵触的材料。这是事实，而在一个建立某种学说的人尤其难于避免。要把正反双方的史实全部考虑到，把所有的例外与变格都解释清楚，决不是一个学者所能办到，而有待于几个世代的人的努力，或者把研究的题目与范围缩减到最小限度，也许能少犯一些这一类的错误。

我们在今日看来，丹纳更大的缺点倒是在另一方面：他虽则竭力挖掘精神文化的构成因素，但所揭露的时代与环境，只限于思想感情、道德宗教、政治法律、风俗人情，总之是一切属

于上层建筑的东西。他没有接触到社会的基础;他考察了人类生活的各个方面,却忽略了或是不够强调最基本的一面——经济生活。《艺术哲学》尽管材料如此丰富,论证如此详尽,仍不免予人以不全面的感觉,原因就在于此。古代的希腊,中世纪的欧洲,十五世纪的意大利,十六世纪的法兰德斯,十七世纪的荷兰,上层建筑与社会基础的关系在这部书里没有说明。作者所提到的繁荣与衰落只描绘了社会的表面现象,他还 认为这些现象只是政治、法律、宗教和民族性的混合产物;他完全没有认识社会的基本动力是在于生产力与生产关系。

但除了这些片面性与不彻底性以外,丹纳在上层建筑这个小范围内所做的研究工作,仍然可供我们作进一步探讨的根据。从历史出发与从科学出发的美学固然还得在原则上加以重大的修正与补充,但丹纳至少已经走了第一步,用他的话来说,已经做了第一个实验,使后人知道将来的工作应当从哪几点上着手,他的经验有哪些部分可以接受,有哪些缺点需要改正。我们也不能忘记,丹纳在他的时代毕竟把批评这门科学推进了一大步,使批评获得一个比较客观而稳固的基础;证据是他在欧洲学术界的影响至今还没有完全消失,多数的批评家即使不明白标榜种族、环境、时代三大原则,实际上还是多多少少应用这个理论的。

一九五九年五月

梅里美《嘉尔曼》《高龙巴》内容介绍

本书包括的二篇小说，都以作者实地旅行所得的材料为根据，不但是梅里美最知名的作品，且久已成为世界文学名著，尤其是《嘉尔曼》。——这个女主角是个泼辣、风骚、狡黠、凶残，绝不妥协，视死如归的波希米女性的典型；男主角是个头脑简单、意志薄弱，而又强悍执著、杀性极重的西班牙山民。一个是爱情一经消灭，虽生命受到威胁也不能挽回；一个是整个的生涯为爱情牺牲了，丧失爱情即丧失生命，故非手刃爱人，同归于尽不可。这样一个阴惨壮烈的悲剧，作者却出之以朴素、简洁、客观、冷静的笔调，不加一句按语，不

流露一点儿个人的感情。风格的精炼，批评家认为不能增减一字。内容的含蓄、浓缩，使四万余字的中篇给读者的印象不亚于长篇巨著。

《高龙巴》叙述高斯岛民以眼还眼，以牙还牙的“讨血债”的风俗，以恋爱故事作为穿插。轻松活泼、谈笑风生的文章，这与故事的原始情调与血腥味成为对比。

一九五三年为上海平明出版社版
《嘉尔曼》(附《高龙巴》)作

巴尔扎克《夏倍上校》《奥诺丽纳》《禁治产》内容介绍

《夏倍上校》《奥诺丽纳》《禁治产》三个中篇都以夫妇之间的悲剧为题材。三个品德卓越、人格超群的男子,却遭遇了惨酷的命运。做妻子的为了虚荣、享乐、金钱、地位,不惜忍心害理,指丈夫为白痴(《禁治产》);或竟斥为冒名顶替必欲置之死地而后快(《夏倍上校》)。奥诺丽纳是三个女性中最纯洁最严肃的一个,但因为追求想入非非的爱情,对人生抱着不可能的奢望,终于造成了无可挽救的悲剧,与丈夫同归于尽。

每个中篇如巴尔扎克所有的作品一样,都有善与恶,是与非,美与丑的强烈的

对比;正人君子与牛鬼蛇神杂然并列,令人读后大有啼笑皆非之感。——唯其如此,我们才体会到《人间喜剧》的深刻的意义。

一九五四年为上海平明出版社版
《夏倍上校》(附《奥诺丽纳》《禁治产》)作

巴尔扎克《于絮尔·弥罗埃》内容介绍

本书描写法国十九世纪三十年代的一般小布尔乔亚贪婪成性，为了争夺遗产，不择手段，几乎把一个天真无邪的少女作了牺牲品。除了女主人公于絮尔之外，巴尔扎克又塑造了几个中心人物：财迷心窍的米诺莱，阴险的古鄙和孤僻的老医生。曲折的情节写出各方面大大小小的冲突和矛盾。作者以老医生的托梦作为高潮的转折点：一方面加强了故事的戏剧性，一方面也减少了作品的现实性，令人有美中不足之感。但对于鬼神的迷信，不但暴露了巴尔扎克个人的癖好及其性格的复杂，同时也反映了当时欧洲的知识界

还沾染下不少迷信的毒素。所以即使是作品里不现实的缺点，从另一个角度上看仍不失为反映现实的表现。

〔遗稿。约写于一九五六年。〕

观画答客问*

客有读黄公之画而甚惑者，质疑于愚。既竭所知以告焉；深恐盲人说象，无有是处。爰述问答之词，就正于有道君子。

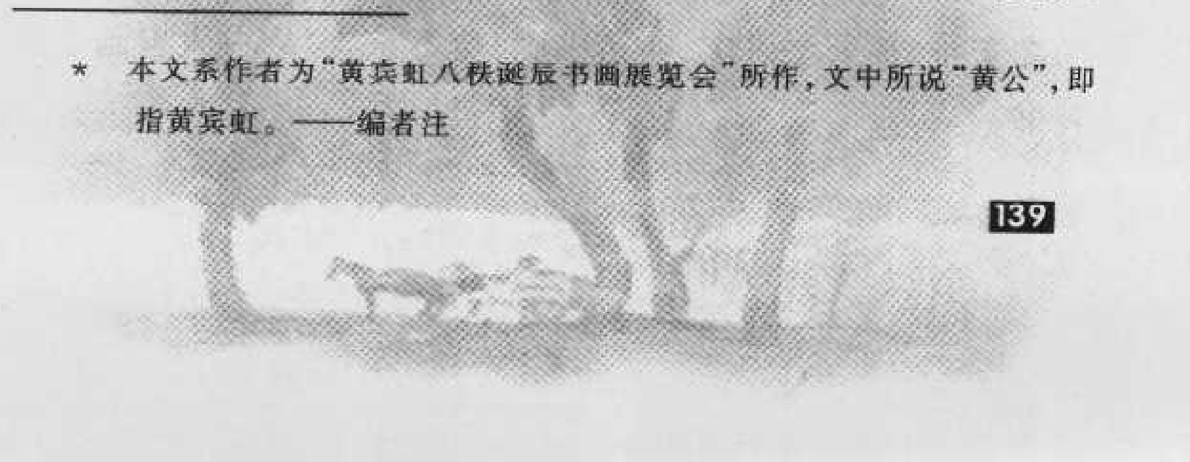
客：黄公之画，山水为宗。顾山不似山，树不似树；纵横散乱，无物可寻。何哉？

曰：子观画于咫尺之内，是摩挲断碑残碣之道，非观画法也。盍远眺焉。

客：观画须远，亦有说乎？

曰：目之视物，必距离相当而后明晰。远近之差，则以物之形状大小为准。览人

* 本文系作者为"黄宾虹八秩诞辰书画展览会"所作，文中所说"黄公"，即指黄宾虹。——编者注



气色，察人神态，犹需数尺外。今夫山水，大物也；逼而视之，石不过窥一纹一理，树不过见一枝半干；何有于峰峦气势？何有于疏林密树？何有于烟云出没？此郭河阳之说，亦极寻常之理。“不见庐山真面目，只缘身在此山中。”对天地间之山水，非百里外莫得梗概；观缣素上之山水，亦非凭几伏案所能仿佛。

客：果也。数武外：凌乱者，井然矣；模糊者，粲然焉；片黑片白者，明暗向背耳，轻云薄雾耳，暮色耳，雨气耳。子诚不我欺。然画之不能近视者，果为佳作欤？

曰：画之优绌，固不以宜远宜近分。董北苑一例，近世西欧名作又一例。况子不见画中物象，故以远觇之说进。观画固远可，近亦可。视君意趣若何耳。远以瞰全局，辨气韵，玩神味；近以察细节，求笔墨。远以欣赏，近以研究。

客：笔墨者何物耶？

曰：笔墨之于画，譬诸细胞之于生物。世间万象，物态物情，胥赖笔墨以外现。六法言骨法用笔，画家莫不习勾勒皴擦，皆笔墨之谓也。无笔墨，即无画。

客：然则纵横散乱，一若乱柴乱麻者，即子之所谓笔墨乎？

曰：乱柴乱麻，固画家术语；子以为贬词，实乃中肯之言。夫笔墨畦径，至深且奥，非愚浅学所知。约言之：书画同源，法亦相通。先言用笔：笔力之刚柔，用腕之灵活，体态之变化，格局之安排，神采之讲求，衡诸书画，莫不符合。故古人善画者多善书。

若以纵横散乱为异，则岂不闻赵文敏石如飞白木如籀之说乎？又不闻董思翁作画，以奇字草隶之法，树如屈铁、山如画沙之论乎？道劲处：力透纸背，刻入缣素；柔媚处：一波三折，婀娜多致；纵逸处：龙腾虎卧，风趋电疾。唯其用笔脱去甜俗，重在骨气，故骤视不悦人目。不知众皆密于盼际，此则离披其点画；众皆谨于象似，此则脱落其凡俗。远溯唐代，已悟此理。惟不滞于手，不凝于心，臻于解衣盘礴之致，方可言于纵横散乱，皆呈异境。若夫不中绳墨，不知方圆，向未入门，而信手涂抹，自诩蜕化，惊世骇俗，妄譬于八大石涛：直自欺欺人，不足语语矣。此毫厘千里之差，又不可以不辨。

客：笔之道尽矣乎？

曰：未也。顷所云云，笔本身之变化也。一涉图绘，犹有关乎全局之作用存焉。可谓"自始至终，笔有朝揖；连绵相属，气脉不断"，是言笔纵横上下，遍于全画，一若血脉神经之贯注全身。又云"意存笔先，笔周意内；画尽意在，象尽神全"；是则非独有笔时须见生命，无笔时亦须有神机内蕴，余意不尽。以有限示无限，此之谓也。

客：笔之外现，惟墨是赖；敢问用墨之道。

曰：笔者，点也线也。墨者，色彩也。笔犹骨骼，墨犹皮肉。笔求其刚，以柔出之；求其拙，以古行之，在于因时制宜。墨求其润，不落轻浮；求其腴，不同臃肿；随境参酌，要与笔相水乳。物之见出轻重向背明晦者，赖墨；表郁勃之气者，墨；状明秀之

容者,墨。笔所以示画之品格,墨亦未尝不表画之品格;墨所以见画之丰神,笔亦未尝不见画之丰神。虽有内外表里之分,精神气息,初无二致。干黑浓淡湿,谓为墨之五彩;是墨之为用宽广,效果无穷,不让丹青。且唯善用墨者善敷色,其理一也。

客:听子之言,一若尽笔墨之能,即已尽绘画之能,信乎?

曰:信。夫山之奇峭耸拔,浑厚苍莽;水之深静柔滑,汪洋动荡;烟霭之浮漾;草木之荣枯,岂不胥假笔锋墨韵以尽态?笔墨愈清,山水亦随之而愈清。笔墨愈奇,山水亦与之而俱奇。

客:黄公之画甚草率,与时下作风迥异。岂必草率而后见笔墨耶?

曰:噫!子犹未知笔墨,未知画也。此道固非旦夕所能悟,更非俄顷所能辨。且草率者何谓乎?若指不工整言,须知画之工拙,与形之整齐无涉。若言形似有亏,须知画非写实。

客:山水不以天地为本乎,何相去若是之远?画非写实乎,所画岂皆空中楼阁?

曰:山水乃图自然之性,非剽窃其形。画不写万物之貌,乃传其内涵之神。若以形似为贵,则名山大川,观览不遑;真本具在,何劳图写?摄影而外,兼有电影,非惟巨纤无遗,抑且连绵不断,以言逼真,至此而极,更何贵乎丹青点染?

初民之世,生存为要,实用为先。图书肇始,或以记事备忘,或以祭天祀神,固以写实为依归。逮乎文明渐进,智慧日增,行有余力,斯抒写胸臆,寄情咏怀之事尚矣。画之由写实而

抒情，乃人类进化之途程。

夫写貌物情，摅发人思：抒情之谓也。然非具烟霞啸傲之志，渔樵隐逸之怀，难以言胸襟。不读万卷书，不行万里路，难以言境界。襟怀鄙陋，境界逼仄，难以言画。作画然，观画亦然。子以草率为言，是仍囿于形迹，未具慧眼所致。若能悉心揣摩，细加体会，必能见形若草草，实则规矩森严；物形或未尽肖，物理始终在握，是草率即工也。倘或形式工整，而生机灭绝；貌或逼真，而意趣索然，是整齐即死也。此中区别，今之学人，知者绝鲜；故斤斤焉拘于迹象，唯细密精致是务；竭尽巧思，转工转远，取貌遗神，心劳日绌，尚得谓为艺术乎？

艺人何写？写意境。实物云云，引子而已，寄托而已。古人有言：掇景于烟霞之表，发兴于深山之巅。掇景也，发兴也，表也，巅也，解此便可省画，便可悟画人不以写实为目的之理。

客：诚如君言：作画之道，旷志高怀而外，又何贵乎技巧？又何需师法古人，师法造化？黄公又何苦漫游川、桂，遍历大江南北，孜孜矻矻，搜罗画稿乎？

曰：艺术者，天然外加人工，大块复经熔炼也。人工熔炼，技术尚焉。掇景发兴，胸臆尚焉。二者相济，方臻美满。愚先言技术，后言精神；一物二体，未尝矛盾。且唯真悟技术之为用，方识性情境界之重要。

技术也，精神也，皆有赖乎长期修积。师法古人，亦修养之一阶段，不可或缺，尤不可执着！绘画传统垂二千年，技术工

具，大抵详备，一若其他学艺然。接受古法，所以免暗中摸索；为学者便利，非为学鹄的。拘于古法，必自斩灵机；奉模楷为偶像，必堕入画师魔境，非庸即陋，非甜即俗矣。

即师法造化一语，亦未可以词害意，误为写实。其要旨固非貌其嶂峦开合，状其迂回曲折已也。学习初期，诚不免以自然为粉本（犹如以古人为师），小至山势纹理，树态云影，无不就景体验，所以习状物写形也；大至山岗起伏，泉石安排，尽量勾取轮廓，所以学经营位置也。然师法造化之真义，尤须更进一步：览宇宙之宝藏，穷天地之常理，窥自然之和谐，悟万物之生机；饱游沃看，冥思遐想，穷年累月，胸中自具神奇，造化自为我有。是师法造化，不徒为技术之事，尤为修养人格之终生课业。然后不求气韵而气韵自至，不求成法而法在其中。

要之：写实可，摹古可，师法造化，更无不可！总须牢记为学阶段，绝非艺术峰巅。先须有法，终须无法。以此观念，习画观画，均入正道矣。

客：子言殊委婉可听，无以难也。顾证诸现实，惶惑未尽释然。黄公之画纵笔清墨妙，仍不免于艰涩之感何耶？

曰：艰涩又何指？

客：不能令人一见爱悦是已。

曰：昔人有言："看画如看美人。其风神骨相，有在肌体之外者。今人看古迹，必先求形似，次及传染，次及事实：殊非赏鉴之法。"其实作品无分今古，此论皆可通用。一见即佳，渐看

渐倦:此能品也。一见平平,渐看渐佳:此妙品也。初若艰涩,格格不入,久而渐领,愈久而愈爱:此神品也,逸品也。观画然,观人亦然。美在皮表,一览无余,情致浅而意味淡,故初喜而终厌。美在其中,蕴藉多致,耐人寻味,画尽意在,故初见平平而终见妙境。若夫风骨嶙峋,森森然,巍巍然,如高僧隐士,骤视若拒人千里之外;或平淡天然,空若无物,如木讷之士,寻常人必掉首弗顾:斯则必神专志一,虚心静气,严肃深思,方能于嶙峋中见出壮美,平淡中辨得隽永。唯其藏之深,故非浅尝所能获;惟其蓄之厚,故探之无尽,叩之不竭。

客:然则一见悦人之作,如北宗青绿,以及院体工笔之类,止能列入能品欤?

曰:夫北宗之作,宜于仙山楼观,海外瑶台,非写实可知。世人眩于金碧,迷于色彩,一见称善;实则云山缥缈,如梦如幻之情调,固未尝梦见于万一。俗人称誉,适与贬毁同其不当。且自李思训父子后,宋惟赵伯驹兄弟尚传衣钵,尚有士气。院体工笔至仇实父已近作家。后此庸史,徒有其工,不得其雅。前贤已有定论。窃尝以为:是派规矩法度过严,束缚性灵过甚,欲望脱尽羁绊,较南宗为尤难。适见董玄宰曾有诫人不可学之说,鄙见适与暗合。董氏以北宗之画,譬之禅定积劫,方成菩萨。非如董、巨、米三家,可一超直入如来地。今人一味修饰涂泽,以刻板为工致,以肖似为生动,以匀净为秀雅,去院体已远,遑论艺术三昧。是即未能突破积劫之明证。

客：黄公题画，类多推崇宋元，以士夫画号召。然清初四王，亦尊元人，何黄公之作与四王不相若耶？

曰：四王论画，见解不为不当。顾其宗尚元画，仍徒得其貌，未得其意，才具所限耳。元人疏秀处，古淡处，豪迈处，试问四王遗作中，能有几分踪迹可寻？以其拘于法，役于法，故枝枝节节，气韵索然。画事至清，已成弩末。近人盲从附和，入手必摹四王，可谓取法乎下。稍迟辄仿元人，又只从皴擦下功夫，笔墨渊源，不知上溯；线条练习，从未措意，舍本逐末，求为庸史，且戛戛乎难矣。

客：然则黄氏之得力于宋元者，果何所表见？

曰：不外神韵二字。试以《层叠冈峦》一幅为例：气清质实，骨苍神腴，非元人风度乎？然其豪迈活泼，又出元人蹊径之外。用笔纵逸，自造法度故尔。又若《墨浓》一帧，高山巍峨，郁郁苍苍，俨然荆、关气派。然繁简大异，前人写实，黄氏写意。笔墨圆浑，华滋苍润，岂复北宋规范？凡此截长补短风格，所在皆是，难以列举。若《白云山苍苍》一幅，笔致凝炼如金石，活泼如龙蛇，设色妍而不艳，丽而不媚，轮廓粲然，而无害于气韵弥漫，尤足见黄公面目。

客：世之名手，用笔设色，类皆有一面目，令人一望而知。今黄氏诸画，浓淡悬殊，犷纤迥异，似出两手，何哉？

曰：常人专宗一家，故形貌常同。黄氏兼采众长，已入化境，故家数无穷。常人足不出百里，日夕与古人一派一家相守，

故一丘一壑，纯若七宝楼台，堆砌而成；或竟似益智图戏，东捡一山，西取一水，拼凑成幅。黄公则游山访古，阅数十寒暑。烟云雾霭，缭绕胸际；造化神奇，纳于腕底。故放笔为之，或收千里于咫尺，或图一隅为巨幛，或写暮霭，或状雨景，或咏春朝之明媚，或吟西山之秋爽；阴晴昼晦，随时而异，冲淡恬适，沉郁慷慨，因情而变。画面之不同，结构之多方，乃为不得不至之结果。《环流仙馆》与《虚白山衔壁月明》，《宋画多晦冥》与《三百八滩》，《鳞鳞低蹙》与《绝涧寒流》，莫不一轻一重，一浓一淡，一犷一纤，遥遥相对，宛如两极。

客：诚然，子固知画者。余当退而思之，静以观之，虚以纳之，以证吾子之言不谬。

曰：顷兹所云，不过摭拾陈言，略涉画之大较。所赞黄公之词，尤属门外皮相之见，慎勿以为定论。君深思好学，一旦参悟，愚且欲衽请益之不遑。生也有涯，知也无涯。鲁钝如余，升堂入室，渺不可期；千载之下，诚不胜与庄生有同慨焉。

〔一九四三年十一月，署名移山。据手稿。〕

论张爱玲的小说

前　言

在一个低气压的时代，水土特别不相宜的地方，谁也不存什么幻想，期待文艺园地里有奇花异卉探出头来。然而天下比较重要一些的事故，往往在你冷不防的时候出现。史家或社会学家，会用逻辑来证明，偶发的事故实在是酝酿已久的结果。但没有这种分析头脑的大众，总觉得世界上真有魔术棒似的东西在指挥着，每件新事故都像从天而降，教人无论悲喜都有些措手不及。张爱玲女士的作品给予读者的第一

个印象，便有这情形。“这太突兀了，太像奇迹了”，除这类不着边际的话以外，读者从没切实表示过意见。也许真是过于意外而怔住了。也许人总是胆怯的动物，在明确的舆论未成立以前，明哲的办法是含糊一下再说。但舆论还得大众去培植；而且文艺的长成，急需社会的批评，而非谨慎的或冷淡的缄默。是非好恶，不妨直说。说错了看错了，自有人指正。——无所谓尊严问题。

我们的作家一向对技巧抱着鄙夷的态度。五四以后，消耗了无数笔墨的是关于主义的论战。仿佛一有准确的意识就能立地成佛似的，区区艺术更是不成问题。其实，几条抽象的原则只能给大中学生应付会考。哪一种主义也好，倘没有深刻的人生观，真实的生活体验，迅速而犀利的观察，熟练的文字技能，活泼丰富的想象，决不能产生一件像样的作品。而且这一切都得经过长期艰苦的训练。《战争与和平》的原稿修改过七遍：大家可只知道托尔斯泰是个多产的作家（仿佛多产便是滥造似的）。巴尔扎克一部小说前前后后的修改稿，要装订成十余巨册，像百科辞典般排成一长队。然而大家以为巴尔扎克写作时有债主逼着，定是匆匆忙忙赶起来的。忽视这样显著的历史教训，便是使我们许多作品流产的主因。

譬如，斗争是我们最感兴趣的题材。对，人生一切都是斗争。但第一是斗争的范围，过去并没包括全部人生。作家的对象，多半是外界的敌人：宗法社会，旧礼教，资本主义……可是

人类最大的悲剧往往是内在的。外来的苦难，至少有客观的原因可得而诅咒，反抗，攻击；且还有赚取同情的机会。至于个人在情欲主宰之下所招致的祸害，非但失去了泄仇的目标，且更遭到"自作自受"一类的谴责。第二是斗争的表现，人的活动脱不了情欲的因素；斗争是活动的尖端，更其是情欲的舞台。去掉了情欲，斗争便失掉活力。情欲而无深刻的勾勒，一样失掉它的活力，同时把作品变成了空的躯壳。

在此我并没意思铸造什么尺度，也不想清算过去的文坛；只是把已往的主要缺陷回顾一下，瞧瞧我们的新作家把它们填补了多少。

一 《金锁记》

由于上述的观点，我先讨论《金锁记》。它是一个最圆满肯定的答复。情欲(Passion)的作用，很少像在这件作品里那么重要。

从表面看，曹七巧不过是遗老家庭里一种牺牲品，没落的宗法社会里微末不足道的渣滓。但命运偏偏要教渣滓当续命汤，不但要做她儿女的母亲，还要做她媳妇的婆婆，——把旁人的命运交在她手里。以一个小家碧玉而高攀簪缨望族，门户的错配已经种下了悲剧的第一个远因。原来当残废公子的姨奶奶的角色，由于老太太一念之善(或一念之差)，抬高了她的身份，做了正室；于是造成了她悲剧的第二个远因。在姜家的环境里，

固然当姨奶奶也未必有好收场，但黄金欲不致被刺激得那么高涨，恋爱欲也就不致被抑压得那么厉害。她的心理变态，即使有，也不致病入膏肓，扯上那么多的人替她殉葬。然而最基本的悲剧因素还不在此。她是担当不起情欲的人，情欲在她心中偏偏来得嚣张。已经把一种情欲压倒了，才死心塌地来服侍病人，偏偏那情欲死灰复燃，要求它的那份权利。爱情在一个人身上不得满足，便需要三四个人的幸福与生命来抵偿。可怕的报复！

可怕的报复把她压瘪了。“儿子女儿恨毒了她”，至亲骨肉都给“她沉重的枷角劈杀了”，连她心爱的男人也跟她“仇人似的”；她的惨史写成故事时，也还得给不相干的群众义愤填胸的咒骂几句。悲剧变成了丑史，血泪变成了罪状：还有什么更悲惨的？

当七巧回想着早年当曹大姑娘时代，和肉店里的朝禄打情骂俏时，“一阵温风直扑到她脸上，腻滞的死去的肉体的气味……她皱紧了眉毛。床上睡着她的丈夫，那没有生命的肉体……”当年的肉腥虽然教她皱眉，究竟是美妙的憧憬，充满了希望。眼前的肉腥，却是刽子手刀上的气味。——这刽子手是谁？黄金。——黄金的情欲。为了黄金，她在焦灼期待，“啃不到”黄金的边的时代，嫉妒妯娌姑子，跟兄嫂闹架。为了黄金，她只能“低声”对小叔嚷着：“我有什么地方不如人？我有什么地方不好？”为了黄金，她十年后甘心把最后一个满足爱情的希望吹肥皂泡似的吹破了。当季泽站在她面前，小声叫道：“二嫂！……七巧！”接着诉说了（终于！）隐藏十年的爱以后：

七巧低着头，沐浴在光辉里，细细的音乐，细细的喜悦……这些年了，她跟他捉迷藏似的，只是近不得身，原来还有今天！

“沐浴在光辉里”，一生仅仅这一次，主角蒙受到神的恩宠。好似项勃朗笔下的肖像，整个的人都沉没在阴暗里，只有脸上极小的一角沾着些光亮。即是这些少的光亮直透人我们的内心。

季泽立在她眼前，两手合在她扇子上，面颊贴在她扇子上。他也老了十年了。然而人究竟还是那个人呵！他难道是哄她么？他想她的钱——她卖掉她的一生换来的几个钱？仅仅这一念便使她暴怒起来了……

这一转念赛如一个闷雷，一片浓重的乌云，立刻掩盖了一刹那的光辉；“细细的音乐，细细的喜悦”，被暴风雨无情地扫荡了。雷雨过后，一切都已过去，一切都已晚了。“一滴，一滴，……一更，二更，……一年，一百年……”完了，永久的完了。剩下的只有无穷的悔恨。“她要在楼上的窗户里再看他一眼。无论如何，她从前爱过他。她的爱给了她无穷的痛苦。单只这一点，就使她值得留恋。”留恋的对象消灭了，只有留恋往日的痛苦。就在一个出身低微的轻狂女子身上，爱情也不曾减少圣洁。

七巧眼前仿佛挂了冰冷的珍珠帘，一阵热风来了，把那帘子紧紧贴在她脸上，风去了，又把帘子吸了回去，气还没透过来，风又来了，没头没脑包住她——一阵凉，一阵热，她只是淌着眼泪。

她的痛苦到了顶头(作品的美也到了顶点)，可是没完。只换了方向，从心头沉到心底，越来越无名。忿懑变成尖刻的怨毒，莫名其妙的只想发泄，不择对象。她眯缝着眼望着儿子，"这些年来她的生命里只有这一个男人。只有他，她不怕他想她的钱——横竖钱都是他的。可是，因为他是她的儿子，他这一个人还抵不了半个……"多怆痛的呼声！"……现在，就连这半个人她也保留不住——他娶了亲。"于是儿子的幸福，媳妇的幸福，女儿的幸福，在她眼里全变作恶毒的嘲笑，好比公牛面前的红旗。歇斯底里变得比疯狂还可怕，因为"她还有一个疯子的审慎与机智"。凭了这，她把他们一起断送了。这也不足为奇。炼狱的一端紧接着地狱，殉难者不肯忘记把最亲近的人带进去的。

最初她把黄金锁住了爱情，结果却锁住了自己。爱情磨折了她一世和一家。她战败了，她是弱者。但因为是弱者，她就没有被同情的资格了么？弱者做了情欲的俘虏，代情欲做了刽子手，我们便有理由恨她么？作者不这么想。在上面所引的几段里，显然有作者深切的怜悯，唤引着读者的怜悯。还有："多少

回了,为了要按捺她自己,她迸得全身的筋骨与牙根都酸楚了。""十八九岁做姑娘的时候……喜欢她的有……如果她挑中了他们之中的一个,往后日子久了,生了孩子,男人多少对她有点真心。七巧挪了挪头底下的荷叶边洋枕,凑上脸去揉擦一下,那一面的一滴眼泪,她也就懒怠去揩拭,由它挂在腮上,渐渐自己干了。"这些淡淡的朴素的句子,也许为粗忽的读者不会注意的,有如一阵温暖的微风,抚弄着七巧墓上的野草。

和主角的悲剧相比之下,几个配角的显然缓和多了。长安姊弟都不是有情欲的人。幸福的得失,对他们远没有对他们的母亲那么重要。长白尽往陷坑里沉,早已失去了知觉,也许从来就不曾有过知觉。长安有过两次快乐的日子,但都用"一个美丽而苍凉的手势"自愿舍弃了。便是这个手势使她的命运虽不像七巧的那样阴森可怕,影响深远,却令人觉得另一股惆怅与凄凉的滋味。Long, Long ago 的曲调所引起的无名的悲哀,将永远留在读者心坎。

结构,节奏,色彩,在这件作品里不用说有了最幸运的成就。特别值得一提的,还有下列几点:——

第一是作者的心理分析,并不采用冗长的独白,或枯索繁琐的解剖,她利用暗示,把动作、言语、心理三者打成一片。七巧,季泽,长安,童世舫,芝寿,都没有专写他们内心的篇幅;但他们每一个举动,每一缕思维,每一段对话,都反映出心理的进展。两次叔

嫂调情的场面，不光是那种造型美显得动人，却还综合着含蓄、细腻、朴素、强烈、抑止、大胆，这许多似乎相反的优点。每句说话都是动作，每个动作都是说话，即在没有动作没有言语的场合，情绪的波动也不曾减弱分毫。例如童世舫与长安订婚以后：——

> ……两人并排在公园里走着，很少说话，眼角里带着一点对方的衣服与移动着的脚，女子的粉香，男子的淡巴菰气，这单纯而可爱的印象，便是他们的阑杆，阑杆把他们与大众隔开了。空旷的绿草地上，许多人跑着，笑着，谈着，可是他们走的是寂寂的绮丽的回廊，——走不完的寂寂的回廊。不说话，长安并不感到任何缺陷。

还有什么描写，能表达这一对不调和的男女的调和呢？能写出这种微妙的心理呢？和七巧的爱情比照起来，这是平淡多了，恬静多了，正如散文、牧歌之于戏剧。两代的爱，两种的情调。相同的是温暖。

至于七巧磨折长安的几幕，以及最后在童世舫前毁谤女儿来离间他们的一段，对病态心理的刻画，更是令人"毛骨悚然"的精彩文章。

第二是作者的节略法(raccourci)的运用：——

> 风从窗子进来，对面挂着的回文雕漆长镜被吹得摇

摇晃晃，磕托磕托敲着墙。七巧双手按住了镜子。镜子里反映着翠竹帘子和一幅金绿山水屏条依旧在风中来回荡漾着，望久了，便有一种晕船的感觉。再定睛看时，翠竹帘子已经褪色了，金绿山水换了张丈夫的遗像，镜子里的人也老了十年。

这是电影的手法：空间与时间，模模糊糊淡下去了，又隐隐约约浮上来了。巧妙的转调技术！

第三是作者的风格。这原是首先引起读者注意和赞美的部分。外表的美永远比内在的美容易发见。何况是那么色彩鲜明，收得住，泼得出的文章！新旧文字的糅和，新旧意境的交错，在本篇里正是恰到好处。仿佛这利落痛快的文字是天造地设的一般，老早摆在那里，预备来叙述这幕悲剧的。譬喻的巧妙，形象的入画，固是作者风格的特色，但在完成整个作品上，从没像在这篇里那样的尽其效用。例如："三十年前的上海，一个有月亮的晚上……年轻的人想着三十年前的月亮，该是铜钱大的一个红黄的湿晕，像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大，圆，白，然而隔着三十年的辛苦路望回看，再好的月亮也不免带些凄凉。"这一段引子，不但月的描写是那么新颖，不但心理的观察那么深入，而且轻描淡写的呵成了一片苍凉的气氛，从开场起就罩住了全篇的故事人物。假如风格没有这综

合的效果，也就失掉它的价值了。

毫无疑问，《金锁记》是张女士截至目前为止的最完满之作，颇有《猎人日记》中某些故事的风味。至少也该列为我们文坛最美的收获之一。没有《金锁记》，本文作者决不在下文把《连环套》批评得那么严厉，而且根本也不会写这篇文字。

二 《倾城之恋》

一个"破落户"家的离婚女儿，被穷酸兄嫂的冷嘲热讽撵出母家，跟一个饱经世故、狡猾精刮的老留学生谈恋爱。正要陷在泥淖里时，一件突然震动世界的变故把她救了出来，得到一个平凡的归宿。——整篇故事可以用这一两行包括。因为是传奇（正如作者所说），没有悲剧的严肃、崇高，和宿命性；光暗的对照也不强烈。因为是传奇，情欲没有惊心动魄的表现。几乎占到二分之一篇幅的调情，尽是些玩世不恭的享乐主义者的精神游戏：尽管那么机巧，文雅，风趣，终究是精练到近乎病态的社会的产物。好似六朝的骈体，虽然珠光宝气，内里却空空洞洞，既没有真正的欢畅，也没有刻骨的悲哀。《倾城之恋》给人家的印象，仿佛是一座雕刻精工的翡翠宝塔，而非莪特式大寺的一角。美丽的对话，真真假假的捉迷藏，都在心的浮面飘滑；吸引，挑逗，无伤大体的攻守战，遮饰着虚伪。男人是一片空虚的心，不想真正找着落的心，把恋爱看作高尔夫与威士

忌中间的调剂。女人，整日担忧着最后一些资本——三十岁左右的青春——再吃一次倒账；物质生活的迫切需求，使她无暇顾到心灵。这样的一幕喜剧，骨子里的贫血，充满了死气，当然不能有好结果。疲乏，厌倦，苟且，浑身小智小慧的人，担当不了悲剧的角色。麻痹的神经偶尔抖动一下，居然探头瞥见了一角未来的历史。病态的人有他特别敏锐的感觉：——

……从浅水湾饭店过去一截子路，空中飞跨着一座桥梁，桥那边是山，桥这边是一块灰砖砌成的墙壁，拦住了这边的山……柳原看着她道："这堵墙，不知为什么使我想起地老天荒那一类的话……有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，坍完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们那时候再在这墙根底下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。"

好一个天际辽阔胸襟浩荡的境界！在这中篇里，无异平凡的田野中忽然现出一片无垠的流沙。但也像流沙一样，不过动荡着显现了一刹那。等到预感的毁灭真正临到了，完成了，柳原的神经却只在麻痹之上多加了一些疲倦。从前一刹那的觉醒早已忘记了。他从没再加思索。连终于实现了的"一点真心"也不见得如何可靠。只有流苏，劫后舒了一口气，淡淡的浮起一些感想：——

流苏拥被坐着，听着那悲凉的风。她确实知道浅水湾附近，灰砖砌的那一面墙，一定还屹然站在那里……她仿佛做梦似的，又来到墙根下，迎面来了柳原……在这动荡的世界里，钱财，地产，天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人。她突然爬到柳原身边，隔着他的棉被拥抱着他。他从被窝里伸出手来握住她的手。他们把彼此看得透明透亮。仅仅是一刹那彻底的谅解，然而这一刹那够他们在一起和谐地活个十年八年。

两人的心理变化，就只这一些。方舟上的一对可怜虫，只有“天长地久的一切全不可靠了”这样淡漠的惆怅。倾城大祸（给予他们的痛苦实在太少，作者不曾尽量利用对比），不过替他们收拾了残局；共患难的果实，“仅仅是一刹那的彻底的谅解”，仅仅是“活个十年八年”的念头。笼统的感慨，不彻底的反省。病态文明培植了他们的轻佻，残酷的毁灭使他们感到虚无，幻灭。同样没有深刻的反应。

而且范柳原真是一个这么枯涸（fade）的人么？关于他，作者为何从头至尾只写侧面？在小说中他不是应该和流苏占着同等地位，是第二主题么？他上英国去的用意，始终暧昧不明；流苏隔被拥抱他的时候，当他说“那时候太忙着谈恋了，哪里还

有工夫恋爱”的时候，他竟没进一步吐露真正切实的心腹。“把彼此看得透明透亮”，未免太速写式的轻轻带过了。可是这里正该是强有力的转折点，应该由作者全副精神去对付的啊！错过了这最后一个高峰，便只有平凡的、庸碌鄙俗的下山路了。柳原宣布登报结婚的消息，使流苏快活得一忽儿哭一忽儿笑，柳原还有那种 cynical 的闲适去“羞她的脸”；到上海以后，“他把他的俏皮话省下来说给旁的女人听”；由此看来，他只是一个暂时收了心的唐·裘安，或是伊林华斯勋爵一流的人物。

“他不过是一个自私的男子，她不过是一个自私的女人。”但他们连自私也没有迹象可寻。“在这兵荒马乱的时代，个人主义者是无处容身的。可是总有地方容得下一对平凡的夫妻。”世界上有的是平凡，我不抱怨作者多写了一对平凡的人。但战争使范柳原恢复一些人性，使把婚姻当职业看的流苏有一些转变（光是觉得靠得住的只有腔子里的气和身边的这个人，是不够说明她的转变的），也不能算是怎样的不平凡。平凡并非没有深度的意思。并且人物的平凡，只应该使作品不平凡。显然，作者把她的人物过于匆促的送走了。

勾勒得不够深刻，是因为对人物思索得不够深刻，生活得不够深刻；并且作品的重心过于偏向俏皮而风雅的调情。倘再从小节上检视一下的话，那么，流苏“没念过两句书”而居然够得上和柳原针锋相对，未免是个大漏洞。离婚以前的生活经验毫无追叙，使她离家以前和以后的思想引动显得不可解。这些

都减少了人物的现实性。

总之,《倾城之恋》的华彩胜过了骨干:两个主角的缺陷,也就是作品本身的缺陷。

三　短篇和长篇

恋爱与婚姻,是作者至此为止的中心题材;长长短短六七件作品,只是 Variations upon a theme。遗老遗少和小资产阶级,全都为男女问题这恶梦所苦。恶梦中老是淫雨连绵的秋天,潮腻腻的,灰暗,肮脏,窒息与腐烂的气味,像是病人临终的房间。烦恼,焦急,挣扎,全无结果。恶梦没有边际,也就无从逃避。零星的磨折,生死的苦难,在此只是无名的浪费。青春,热情,幻想,希望,都没有存身的地方。川嫦的卧房,姚先生的家,封锁期的电车车厢,扩大起来便是整个社会。一切之上,还有一只瞧不及的巨手张开着,不知从哪儿重重的压下来,要压瘪每个人的心房。这样一幅图画印在劣质的报纸上,线条和黑白的对照迷糊一些,就该和张女士的短篇气息差不多。

为什么要用这个譬喻?因为她阴沉的篇幅里,时时渗入轻松的笔调,俏皮的口吻,好比一些闪烁的磷火,教人分不清这微光是黄昏还是曙色。有时幽默的分量过了分,悲喜剧变成了趣剧。趣剧不打紧,但若沾上了轻薄味(如《琉璃瓦》),艺术就给摧残了。

明知挣扎无益，便不挣扎了。执著也是徒然，便舍弃了。这是道地的东方精神。明哲与解脱；可同时是卑怯，懦弱，懒惰，虚无。反映到艺术品上，便是没有波澜的寂寂的死气，不一定有美丽而苍凉的手势来点缀。川嫦没有和病魔奋斗，没有丝毫意志的努力。除了向世界遗憾地投射一眼之外，她连抓住世界的念头都没有。不经战斗投降。自己的父母与爱人对她没有深切的留恋，读者更容易忘记她。而她还是许多短篇中[1]刻画得最深的人物！

微妙尴尬的局面，始终是作者最擅长的一手。时代，阶级，教育，利害观念完全不同的人相处在一块时所有暧昧含糊的情景，没有人比她传达得更真切。各种心理互相摸索，摩擦，进攻，闪避，显得那么自然而风趣，好似古典舞中一边摆着架式(figure)一边交换舞伴那样轻盈，潇洒，熨贴。这种境界稍有过火或稍有不及，《封锁》与《年轻的时候》中细腻娇嫩的气息就要给破坏，从而带走了作品全部的魅力。然而这巧妙的技术，本身不过是一种迷人的奢侈；倘使不把它当作完成主题的手段(如《金锁记》中这些技术的作用)，那么，充其量也只能制造一些小骨董。

在作者第一个长篇只发表了一部分的时候来批评，当然是不免唐突的。但其中暴露的缺陷的严重，使我不能保持谨慎的缄默。

---

① 《心经》一篇只读到上半篇，九月期《万象》遍觅不得，故本文特置不论。好在这儿写的不是评传，挂漏也不妨。——原注

《连环套》的主要弊病是内容的贫乏。已经刊布了四期，还没有中心思想显露。霓喜和两个丈夫的历史，仿佛是一串五花八门、西洋镜式的小故事杂凑而成的。没有心理的进展，因此也看不见潜在的逻辑，一切穿插都失掉了意义。雅赫雅是印度人，霓喜是广东养女：就这两点似乎应该是第一环的主题所在。半世纪前印度商人对中国女子的看法，即使逃不出玩物二字，难道竟没有旁的特殊心理？他是殖民地种族，但在香港和中国人的地位不同，再加上是大绸缎铺子的主人，可是《连环套》中并无这二三个因素错杂的作用。养女（而且是广东的养女）该有养女的心理，对她一生都有影响。一朝移植之后，势必有一个演化蜕变的过程；决不会像作者所写的，她一进绸缎店，仿佛从小就在绸缎店里长大的样子。我们既不觉得雅赫雅买的是一个广东养女，也不觉得广东养女嫁的是一个印度富商。两个典型的人物都给中和了。

错失了最有意义的主题，丢开了作者最擅长的心理刻画，单凭着丰富的想象，逞着一支流转如踢跶舞似的笔，不知不觉走上了纯粹趣味性的路。除开最初一段，越往后越着重情节：一套又一套的戏法（我几乎要说是噱头），突兀之外还要突兀，刺激之外还要刺激，仿佛作者跟自己比赛似的，每次都要打破上一次的记录，像流行的剧本一样，也像歌舞团里的接一连二的节目一样，教读者眼花缭乱，应接不暇。描写色情的地方（多的是），简直用起旧小说和京戏——尤其是梆子戏——中最要

不得而最叫座的镜头!《金锁记》的作者竟不惜用这种技术来给大众消闲和打哈哈,未免太出人意外了。

至于人物的缺少真实性,全都弥漫着恶俗的漫画气息,更是把 taste“看成了脚下的泥”。西班牙女修士的行为,简直和中国从前的三姑六婆一模一样。我不知半世纪前香港女修院的清规如何,不知作者在史实上有何根据;但她所写的,倒更近于欧洲中世纪的丑史,而非她这部小说里应有的现实。其次,她的人物不是外国人,便是广东人。即使地方色彩在用语上无法积极的标识出来,至少也不该把纯粹《金瓶梅》、《红楼梦》的用语,硬嵌入西方人和广东人嘴里。这种错乱得可笑的化装,真乃不可思议。

风格也从没像在《连环套》中那样自贬得厉害。节奏,风味,品格,全不讲了。措词用语,处处显出“信笔所之”的神气,甚至往腐化的路上走。《倾城之恋》的前半篇,偶尔已看到“为了宝络这头亲,却忙得鸦飞雀乱,人仰马翻”的套语;幸而那时还有节制,不过小疵而已。但到了《连环套》,这小疵竟越来越多,像流行病的细菌一样了:——“两个嘲戏做一堆”,“是那个贼囚根子在他跟前……”,“一路上凤尾森森,香尘细细”,“青山绿水,观之不足,看之有余”,“三人分花拂柳”,“衔恨于心,不在话下”,“见了这等人物,如何不喜”,“……暗暗点头,自去报信不提”,“他触动前情,放出风流债主的手段”,“有话即长,无话即短”,“那内侄如同箭穿雁嘴,钩搭鱼腮,做声不得”……

这样的滥调，旧小说的渣滓，连现在的鸳鸯蝴蝶派和黑幕小说家也觉得恶俗而不用了，而居然在这里出现。岂不也太像奇迹了吗？

在扯了满帆，顺流而下的情势中，作者的笔锋"熟极而流"，再也把不住舵。《连环套》逃不过刚下地就夭折的命运。

四 结 论

我们在篇首举出一般创作的缺陷，张女士究竟填补了多少呢？一大部分，也是一小部分。心理观察，文字技巧，想象力，在她都已不成问题。这些优点对作品真有贡献的，却只《金锁记》一部。我们固不能要求一个作家只产生杰作，但也不能坐视她的优点把她引入危险的歧途，更不能听让新的缺陷去填补旧的缺陷。

《金锁记》和《倾城之恋》，以题材而论似乎前者更难处理，而成功的却是那更难处理的。在此见出作者的天分和功力。并且她的态度，也显见对前者更严肃，作品留在工场里的时期也更长久。《金锁记》的材料大部分是间接得来的：人物和作者之间，时代，环境，心理，都距离甚远，使她不得不丢开自己，努力去生活在人物身上，顺着情欲发展的逻辑，尽往第三者的个性里钻。于是她触及了鲜血淋漓的现实。至于《倾城之恋》，也许因为作者身经危城劫难的印象太强烈了，自己的感觉不知不觉过量的移注在人物身上，减少了客观探索的机会。她和她的人物

同一时代，更易混入主观的情操。还有那漂亮的对话，似乎把作者首先迷住了：过度的注意局部，妨害了全体的完成。只要作者不去生活在人物身上，不跟着人物走，就免不了肤浅之病。

小说家最大的秘密，在能跟着创造的人物同时演化。生活经验是无穷的，作家的生活经验怎样才算丰富是没有标准的。人寿有限，活动的环境有限；单凭外界的材料来求生活的丰富，决不够成为艺术家。唯有在众生身上去体验人生，才会使作者和人物同时进步，而且渐渐超过自己。巴尔扎克不是在第一部小说成功的时候，就把人生了解得那么深，那么广的。他也不是对贵族、平民、劳工、富商、律师、诗人、画家、荡妇、老处女、军人……那些种类万千的人的心理，分门别类的一下子都研究明白、了如指掌之后，然后动笔写作的。现实世界所有的不过是片段的材料，片段的暗示；经小说家用心理学家的眼光，科学家的耐心，宗教家的热诚，依照严密的逻辑探索下去，忘记了自我，化身为故事中的角色（还要走多少回头路，白花多少心力），陪着他们身心的探险，陪他们笑，陪他们哭，才能获得作者实际未曾经历的经历。一切的大艺术家就是这样一面工作一面学习的。这些平凡的老话，张女士当然知道。不过作家所遇到的诱惑特别多，也许旁的更悦耳的声音，在她耳畔盖住了老生常谈的单调的声音。

技巧对张女士是最危险的诱惑。无论哪一部门的艺术家，等到技巧成熟过度，成了格式，就不免要重复他自己。在下意识中，技能像旁的本能一样时时骚动着，要求一显身手的机

会,不问主人胸中有没有东西需要它表现,结果变成了文字游戏。写作的目的和趣味,仿佛就在花花絮絮的方块字的堆砌上。任何细胞过度的膨胀,都会变成癌。其实,彻底的说,技巧也没有止境。一种题材,一种内容,需要一种特殊的技巧去适应。所以真正的艺术家,他的心灵探险史,往往就是和技巧的战斗史。人生形相之多,岂有一二套衣装就够穿戴之理?把握住了这一点,技巧永久不会成癌,也就无所谓危险了。

文学遗产记忆过于清楚,是作者另一危机。把旧小说的文体运用到创作上来,虽在适当的限度内不无情趣,究竟近于玩火,一不留神,艺术会给它烧毁的。旧文体的不能直接搬过来,正如不能把西洋的文法和修辞直接搬用一样。何况俗套滥调,在任何文字里都是毒素!希望作者从此和它们隔离起来。她自有她净化的文体。《金锁记》的作者没有理由往后退。

聪明机智成了习气,也是一块绊脚石。王尔德派的人生观,和东方式的"人生朝露"的腔调混合起来,是没有前程的。它只能使心灵从洒脱而空虚而枯涸,使作者离开艺术,离开人生,埋葬在沙龙里。

我不责备作者的题材只限于男女问题,但除了男女以外,世界究竟还辽阔得很。人类的情欲也不仅仅限于一二种。假如作者的视线改换一下角度的话,也许会摆脱那种淡漠的贫血的感伤情调;或者痛快成为一个彻底的悲观主义者,把人生剥出一个血淋淋的面目来。我不是鼓励悲观。但心灵的窗子不会

嫌开得太多,因为可以免除单调与闭塞。

总而言之,才华最爱出卖人!像张女士般有多面的修养而能充分运用的作家(绘画、音乐、历史的运用,使她的文体特别富丽动人),单从《金锁记》到《封锁》,不过如一杯对过几次开水的龙井,味道淡了些。即使如此,也嫌太奢侈,太浪费了。但若取悦大众(或只是取悦自己来满足技巧欲,——因为作者可能谦抑地说:我不过写着玩儿的),到写日报连载小说(feuilleton)的所谓 fiction 的地步,那样的倒车开下去,老实说,有些不堪设想。

宝石镶嵌的图画被人欣赏,并非为了宝石的彩色。少一些光芒,多一些深度,少一些词藻,多一些实质:作品只会有更完满的收获。多写,少发表,尤其是服侍艺术最忠实的态度。(我知道作者发表的决非她的处女作,但有些大作家早年废弃的习作,有三四十部小说从未问世的记录。)文艺女神的贞洁是最宝贵的,也是最容易被污辱的。爱护她就是爱护自己。

一位旅华数十年的外侨和我闲谈时说起:“奇迹在中国不算稀奇,可是都没有好收场。”但愿这两句话永远扯不到张爱玲女士身上!

一九四四年四月七日

〔原载《万象》一九四四年五月号;署名迅雨。〕

中国画创作放谈*

融合中西艺术观点往往流于肤浅，cheap，生搬硬套；唯有真有中国人的灵魂，中国人的诗意，中国人的审美特征的人，再加上几十年的技术训练和思想酝酿，才谈得上融合"中西"。否则仅仅是西洋人采用中国题材加一些中国情调，而非真正中国人的创作；再不然只是一个毫无民族性的一般的洋画家（看不出他国籍，也看不出他民族的传统文化）。《何所思》却是清清楚楚显出作者是一个二十世纪的中国人了。人物脸庞既是现代（国际的）手法，

* 本文节自作者一九八一年七月三十一日致新加坡华人中国画家刘抗先生的信，收入本书时由编者拟题。删节部分不再另行标明。——编者注

亦是中国传统手法;棕榈也有画竹的味道。……

……你我对中国画的看法颇有出入。此亦环境使然，不足为怪。足下久居南洋,何从饱浸国画精神?在国内时见到的(大概伦敦中国画展在上海外滩中国银行展出时，你还看到吧?)为数甚少,而那时大家都年轻,还未能领会真正中国画的天地与美学观点。中国画与西洋画最大的技术分歧之一是我们的线条表现力的丰富,种类的繁多,非西洋画所能比拟。枯藤老树，吴昌硕、齐白石以至扬州八怪等等所用的强劲的线条,不过是无数种线条中之一种,而且还不是怎么高级的。倘没有从唐宋名迹中打过滚、用过苦功,而仅仅因厌恶四王、吴恽而大刀阔斧的来一阵“粗笔头”,很容易流为野狐禅。扬州八怪中,大半即犯此病。吴昌硕全靠“金石学”的功夫,把古篆籀的笔法移到画上来,所以有古拙与素雅之美,但其流弊是干枯。白石老人则是全靠天赋的色彩感与对事物的新鲜感，线条的变化并不多，但比吴昌硕多一种婀娜妩媚的青春之美。至于从未下过真功夫而凭秃笔横扫，以剑拔弩张为雄浑有力者,直是自欺欺人,如××即是。还有同样未入国画之门而闭目乱来的,例如×××。最可笑的,此辈不论国内国外,都有市场,欺世盗名红极一时,但亦只能欺文化艺术水平不高之群众而已,数十年后,至多半世纪后,必有定论。除非群众眼光提高不了。

石涛为六百年(元亡以后)来天才最高之画家,技术方面

之广，造诣之深，为吾国艺术史上有数人物。去年上海市博物馆举办四高僧（八大、石涛、石谿、渐江）展览会，石涛作品多至五六十幅；足下所习见者想系××辈所剽窃之一二种面目。其实此公宋元功力极深。不从古典中“泡”过来的人空言创新，徒见其不知天高地厚而已（亦是自欺欺人）。道济写黄山当然各尽其妙，无所不备；梅青写黄山当然不能与之颉颃，但仍是善用中锋，故线条表现力极强，生动活泼。来书以大师气魄豪迈为言，鄙见只觉其满纸浮夸（如其为人），虚张声势而已，所谓 trompe - l'oeil。他的用笔没一笔经得起磨勘，用墨也全未懂得“墨分五纷”的 nuances 与 subtilité。以我数十年看画的水平来说：近代名家除白石、宾虹二公外，余者皆欺世盗名；而白石尚嫌读书太少，接触传统不够（他只崇拜到金冬心为止）。宾虹则是广收博取，不宗一家一派，浸淫唐宋，集历代各家之精华之大成，而构成自己面目。尤可贵者，他对以前的大师都只传其神而不袭其貌，他能用一种全新的笔法给你荆浩、关仝、范宽的精神气概，或者是子久、云林、山樵的意境。他的写实本领（指旅行时构稿），不用说国画家中几百年来无人可比，即赫赫有名的国内几位洋画家也难与比肩。他的概括与综合的智力极强。所以他一生的面目也最多，而成功也最晚。六十左右的作品尚未成熟，直至七十、八十、九十方始登峰造极。我认为在综合前人方面，石涛以后，宾翁一人而已。（我二十余年来藏有他最精作品五十幅以上，故敢放言。外间流传

者精亦十不得一。)生平自告奋勇代朋友办过三个展览会,一个是与你们几位同办的张弦(至今我常常怀念他,而且一想到他就为之凄然)遗作展览会;其余两个,一是黄宾虹的八秩纪念画展(一九四三){为他生平独一无二的"个展",完全是我怂恿他,且是一手代办的}一是庞薰琹的画展(一九四七)。

从线条(中国画家所谓运笔)的角度来说,中国画的特色在于用每个富有表情的元素来组成一个整体。正因为每个组成分子——每一笔每一点——有表现力(或是秀丽,或是雄壮,或是古拙,或是奇峭,或是富丽,或是清素淡雅),整个画面才气韵生动,才百看不厌,才能经过三百五百年甚至七八百年一千年,经过多少世代趣味不同、风气不同的群众评估,仍然为人爱好、欣赏。

倘没有"笔",徒凭巧妙的构图或虚张声势的气魄(其实是经不起分析的空架子,等于音韵铿锵而毫无内容的浮词),只能取悦庸俗,而且也只能取媚于一时。历史将近二千年的中国画自有其内在的(intrinsèque)、主要的(essentiel)构成因素,等于生物的细胞一样;缺了这些,就好比没有细胞的生物,如何能生存呢?四王所以变成学院派,就是缺少中国画的基本因素,千笔万笔无一笔是真正的笔,无一线条说得上表现力。明代的唐沈文仇{仇的人物画还是好的},在画史上只能是追随前人而没有独创的面目,原因相同。扬州八怪之所以流为江湖,一方面是只有反抗学院派的热情而没有反抗的真本领真

功夫,另一方面也就是没有认识中国画用笔的三昧,未曾体会到中国画线条的特性,只取粗笔纵横驰骋一阵,自以为突破前人束缚,可说是心有余而力不足,亦可说未尝梦见艺术的真天地。结果却开了一个方便之门,给后世不学无术投机取巧之人借作遮丑的幌子。前自白龙山人,后至×××,比比皆是也。——××是另一路投机分子,一生最大本领是造假石涛,那却是顶尖儿的第一流高手。他自己创作时充其量只能窃取道济的一鳞半爪,或者从陈白阳、徐青藤、八大(尤其八大)那儿搬一些花卉来迷人唬人。往往俗不可耐,趣味低级,仕女尤其如此。与他同辈的溥心畬,山水画虽然单薄、松散、荒率,花鸟的 taste 却是高出××多多!一般修养亦非××可比。(××的中文就不通!他给×××写序{中华书局数十年前画册}即有大笑话在内,书法之江湖尤令人作呕。)

你读了以上几段可能大吃一惊。平时我也不与人谈,一则不愿对牛弹琴,二则得罪了人于事无补,三则真有艺术良心、艺术头脑、艺术感受的人寥若晨星,要谈也无对象。不过我的狂论自信确有根据,但恨无精力无时间写成文章(不是为目前发表,只是整理自己的思想)。倘你二十五年来仍在国内,与我朝夕相处,看到同样的作品(包括古今),经过长时期的讨论,大致你的结论与我的不会相差太远。

线条虽是中国画中极重要的因素,当然不是唯一的因素,同样重要而不为人注意的还有用墨。用墨在中国画中等于西

洋画中的色彩,不善用墨而善用色彩的,未之有也。但明清两代懂得此道的一共没有几个。虚实问题对中国画也比对西洋画重要,因中国画的“虚”是留白,西洋画的虚仍然是色彩,留白当然比填色更难。最后写骨传神——用近代术语说是高度概括性,固然在广义上与近代西洋画有共通之处,实质上仍截然不同。其中牵涉到中西艺术家看事物的观点不同,人生哲学,宇宙观,美学观念等等的不同。正如留空白(上文说的虚实)一样,中国艺术家给观众想象力活动的天地比西洋艺术家留给观众的天地阔大得多。换言之,中国艺术更需要更允许观众在精神上在美感享受上与艺术家合作。

国内洋画自你去国后无新人。老辈中大师依然如此自满,他这人在二十几岁时就流产了。以后只是偶尔凭着本能有几幅成功的作品。解放以来的三五幅好画,用国际水平衡量,只能说平平稳稳无毛病而已。如抗战期间在南洋所画斗鸡一类的东西,久成绝响。没有艺术良心,决不会刻苦钻研,怎能进步呢?浮夸自大不是只会“故步自封”吗?近年来陆续看了他收藏的国画,中下之品也捧做妙品,可见他对国画的眼光太差。我觉得他一辈子未懂得(真正懂得)线条之美。他与我相交数十年,从无一字一句提到他创作方面的苦闷或是什么理想的境界。你想他自高自大到多么可怕的地步。(以私交而论,他平生待人,从无像待我这样真诚热心,始终如一的;可是提到学术、艺术,我只认识真理,心目中从来没有朋友或家人

亲属的地位。所以我只是感激他对我友谊之厚，同时仍不能不一五一十、就事论事批评他的作品。）

庞薰琹在抗战期间在人物与风景方面走出了一条新路，融合中西艺术的成功的路，可惜没有继续走下去，十二年来完全抛荒了。——（白描〔铁线〕的成就，一九四九年以前已突破张弦。）

现在只剩一个林风眠仍不断从事创作。因抗战时颜料画布不可得，改用宣纸与广告画颜色（现在时兴叫做粉彩画），效果极像油画，粗看竟分不出，成绩反比抗战前的油画为胜。诗意浓郁，自成一家，也有另一种融和中西的风格。以人品及艺术良心与努力而论，他是老辈中绝无仅有的人了。捷克、法、德诸国都买他的作品。

单从油画讲，要找一个像张弦去世前在青岛的那种有个性有成熟面貌的人，简直一个都没有。学院派的张充仁，既是学院派，自谈不到"创作"。

解放后政府设立敦煌壁画研究所（正式名称容有出入），由常书鸿任主任，手下有一批人作整理研究、临摹的工作。五四年在沪开过一次展览会，从北魏（公元三——四世纪）至宋元都有。简直是为我们开了一个新天地。人物刻画之工，（不是工细！）色彩的鲜明大胆，取材与章法的新颖，绝非唐宋元明正统派绘画所能望其项背。中国民族吸收外来影响的眼光、趣味，非亲眼目睹，实在无法形容。那些无名作者才是真正的

艺术家，活生生的，朝气蓬勃，观感和儿童一样天真朴实。但更有意思的是愈早的愈 modern，例如北魏壁画色彩近于 Rouault[①]，以深棕色浅棕色与黑色交错；人物之简单天真近于西洋野兽派。中唐盛唐之作仿佛文艺复兴的威尼斯派。可是从北宋起色彩就黯淡了，线条繁琐了，生气索然了，到元代更是颓废之极。我看了一方面兴奋，一方面感慨：这样重大的再发现，在美术界中竟不曾引起丝毫波动！我个人认为现代作画的人，不管学的是国画西画，都可在敦煌壁画中汲取无穷的创作源泉，学到一大堆久已消失的技巧(尤其人物)，体会到中国艺术的真精神。而且整部中国美术史需要重新写过，对正统的唐宋元明画来一个重新估价。可惜有我这种感想的，我至今没找到过，而那次展览会给我精神上的激动，至今还像是昨天的事！

写了大半天，字愈来愈不像话了。近两年研究了一下碑帖，对书法史略有概念。每天临几行帖，只纠正了过去"寒瘦"之病，连"划平竖直"的基本条件都未做到，怎好为故人正式作书呢？

〔据手稿〕

① 鲁奥(Rouault, Georges, 1871—1958)，法国画家。——编者注

致黄宾虹*

一

宾虹老先生道席：

顷奉手教并墨宝，拜观之余，毋任雀跃。上月杪，荣宝斋画展列有尊作《白云山苍苍》一长幅（亦似本年新制，惟款上未识年月），笔简意繁，邱壑无穷，勾勒生辣中尤饶妩媚之姿，凝练浑伦，与历次所见吾公法绘，另是一种韵味，当即倾囊购归。前周又从默飞处借归大制五六幅，悬诸壁

* 傅雷先生致黄宾虹的信，以行草书成，且无标点。选入本书时，由编者试为标点断句。如有不妥，望读者指正。——编者注

间，反复对晤，数日不倦。笔墨幅幅不同，境界因而各异，郁郁苍苍似古风者有之，蕴藉婉委似绝句小令者亦有之，妙在巨帙不尽繁复，小帧未必简略，苍老中有华滋，浓厚处仍有灵气浮动，线条驰纵飞舞，二三笔直抵千万言。此其令人百观不厌也。晚蚤岁治西欧文学，游巴黎时旁及美术史，平生不能提笔，而爱美之情与日俱增。尊论尚法变法及师古人不若师造化云云，实千古不灭之理，征诸近百年来西洋画论及文艺复兴期诸名家所言，莫不遥遥相应。更纵览东西艺术盛衰之迹，亦莫不由师自然而昌大，师古人而凌夷。即前贤所定格律成法，盖亦未始非从自然中参悟得来。桂林山水，阳朔峰峦，玲珑奇巧，真景宛似 塑造，非云头皴无以图之，证以大作西南写生诸幅而益信。且艺术始于写真，终于传神，故江山千古如一，画面世代无穷。倘无性灵无修养，即无情操无个性可言。即或竭尽人工，亦不过徒得形似，拾自然之糟粕耳。况今世俗流一身不出户牖，日唯依印刷含糊之粉本，描头画角，自欺欺人。求一良工巧匠且不得，遑论他哉！先生所述董巨两家画笔，愚见大可借以说明吾公手法，且亦与前世纪末叶西洋印象派面目类似(印象二字为学院派贬斥之词，后遂袭用)。彼以分析日光变化色彩成分而悟得明暗错杂之理，乃废弃呆板之光暗法(如吾国画家上白下黑之画石法一类)而致力于明中有暗、暗中有明之表现。同时并采用原色敷彩，不复先事调色，笔法亦趋于纵横理乱之途；近视几无物象可寻，惟远观始景物粲然，五光十色，蔚为奇观，变幻浮动达于极点。凡

此种种，与董北苑一派及吾公旨趣所归，似有异途同归之妙。质诸高明，以为何如？至吾国近世绘画式微之因，鄙见以为就其大者而言，亦有以下数端：(一)笔墨传统丧失殆尽。有清一代即犯此病，而于今为尤甚，至画家有工具不知运用，笔墨当前，几同废物。日日摹古，终不知古人法度所在。即与名作昕夕把晤，亦与盲人观日相去无几。(二)真山真水不知欣赏，造化神奇不知捡拾。画家作画，不过东拼西凑，以前人之残山剩水堆砌成幅，大类益智图戏，工巧且远不及。(三)古人真迹无从瞻仰，致学者见闻浅陋，宗派不明，渊源茫然。昔贤精神无缘亲接，即有聪明之士欲求晋修，亦苦一无凭藉。(四)画理画论，暧晦不明，纲纪法度，荡然无存。是无怪艺林落漠，至于斯极也。

要之，当此动乱之秋，修养一道，目为迂阔。艺术云云，不过学剑学书一无成就之辈之出路。诗、词、书、画、道德、学养，皆可各自独立不相关连。征诸时下画人成绩及艺校学制，可见一斑。甚至一二浅薄之士，倡为改良中画之说，以西洋画之糟粕(西洋画家之排斥形似，且较前贤之攻击院体为尤烈)视为挽救国画之大道。幼稚可笑，原不值一辩，无如真理澌灭，识者日少，为文化前途着想，足为殷忧耳！晚不敏，学殖疏陋，门类庞杂。惟闻见所及，不免时增感慨，信笔所之，自忘轻率。倘蒙匡正，则幸甚焉。曩年游欧，彼邦名作颇多涉览。返国十余载，无缘见一古哲真迹，居常引以为恨。闻古物遗存北多于南，每思一游旧都，乘先生寓居之便，请求导引，一饱眼福，兼为他日

治学之助。惟世事多艰，未识何时得以如愿耳！白石翁作品，晚亦心好甚，吾公与之有往还否？倘由先生代求一二，方便否？南中此公画幅售价甚高，不易措办也。承询王济远兄，已于前年赴美，迄今消息阻隔久矣！蒙赐大作，特再申谢。耑此敬候
道绥！

晚　傅雷拜肃

〔一九四三年〕六月九日

吾公画事润例，乞寄赐数纸为幸。又及。

二

宾虹先生有道：

顷奉手教并大作，既感且佩。妄论不以狂悖见斥，愈见雅量。七七变后，晚携家南走，止于苍梧二阅月。以战局甫启，未敢畅游，阳朔桂林均未觌面，迄今恨恨。二十九年应故友滕固招，入滇主教务。五日京兆期间，亦尝远涉巴县南温泉，山高水长之胜时时萦回胸臆间。惜未西巡峨嵋，一偿夙愿。由是桂蜀二省，皆望门而止。初不料于先生叠赐巨构中，饱尝梦游之快。前惠册页，不独笔墨简练，画意高古，千里江山收诸寸纸，抑且设色妍丽(在先生风格中此点亦属罕见)，态愈老而愈媚。岚光波影中，复有昼晦阴晴之幻变存乎其间。或则拂晓横江，水香袭人，天色大明而红日犹未高悬；或则薄暮登临，晚霞残照，反

映于蔓藤衰草之间；或则骤雨初歇，阴云未敛，苍翠欲滴，衣袂犹湿，变化万端，目眩神迷。写生耶？创作耶？盖不可以分矣！且先生以八秩高龄而表现于楮墨敷色者，元气淋漓者有之，逸兴遄飞者有之，瑰伟庄严者有之，婉娈多姿者亦有之。艺人生命，诚当与天地同寿日月争光欤？返视流辈，以艺事为名利薮，以学问为敲门砖，则又不禁怵目惊心，慨大道之将亡！先生足迹遍南北，桃李半天下，不知亦有及门弟子足传衣钵否？古人论画多重摹古，一若多摹古人山水，即有真山水奔赴腕底者。窃以为此种论调，流弊滋深。师法造化尚法变法诸端，虽有说者，语焉不详。且阳春白雪，实行者鲜。降至晚近，其理益晦，国画命脉不绝如缕矣！鄙见挽救之道，莫若先立法则，由浅入深，一一胪列，佐以图像，使初学者知所入门。(一若芥子园体例，但须大事充实，而着重于用笔用墨之举例。)次则示以古人规范，于勾勒皴法布局设色等等，详加分析。亦附以实物图片，俾按图索骥，揣摩有自，不致初学临摹不知从何下手。终则教以对景写生，参悟造化。务令学者主客合一，庶可几于心与天游之境。唯心与天游，始可言创作二字。似此启蒙之书，虽非命世之业，要亦须一经纶老手、学养俱臻化境如先生者为之，则匪特嘉惠艺林，亦且为发扬国故之一道。至于读书养气，多闻道以启发性灵，多行路以开拓胸襟，自当为画人毕生课业。若是，则虽不能望代有巨匠，亦不至茫茫众生尽入魔道。质诸高明，以为何如？近闻台从有秋后南来讯，届时甚盼面领教益，一以倾

积愫，一以若干管见再行面正于先生。大著各书，就所示纲目言，已足令人感奋。尊作画集，尤盼以珂罗版精印，用编年法辑成。一旦事平，此亦易易。前金城工艺社所刊先生画册，已甚精审，惜篇幅不多，且久已绝版。尊藏名迹，日后倘能以照片与序跋目次同时行世，尤有助于文献。大著《虹庐画谈》、《中国画史馨香录》及《华南新业特刊》诸书，年代已久，未识尚有存书可得拜读否？近人论画，除先生及余绍宋先生外，曩曾见邓以蛰君常有文字刊诸《大公报》，似于中西画理均甚淹贯，惟无缘识荆耳！亡友滕固亦有见地，西方学者颇能窥见个中消息。诚如吾公所言，旧都画人作品，海上颇有所见。除白石老人外，鄙意皆不惬，南中诸公更无论已。

迩来汇京款项又见阻隔，即荣宝斋亦未便，爰恳青岛友人就近由银行汇奉联准券三百元。信已发出数日，赉到之日，尚乞赐示道及。润单所言，实有同感。晚私衷钦慕，诛求无厌，承不以明珠暗投为慊，心感难宣。冗琐烦渎，幸乞恕罪。耑此敬候道绥！

晚　傅雷再拜

〔一九四三年〕六月二十五

〔……〕

三

宾虹先生著席：

顷获七日大示并宝绘《青城山》册页，感奋莫名。先生论画高见暨巨制，私淑已久。往年每以尊作画集时时展玩，聊以止渴。徒以谫陋，未敢通函承教。兹蒙详加训诲，佳作频颁，诚不胜惊喜交集之感。生平不知誉扬为何物，唯见有真正好书好画，则低徊颂赞，唯恐不至，心有所感，情不自禁耳。品题云云，决不敢当。尝谓学术为世界公器，工具面目尽有不同，精神法理初无二致。其发展演进之迹、兴废之由，未尝不不谋而合。化古始有创新，泥古而后式微；神似方为艺术，貌似徒具形骸。犹人之徒有肢体而无丰骨神采，安得谓之人耶？其理至明，悟解者绝鲜。即如尊作，无一幅貌似古人，而又无一笔不从古人胎息中蜕化而来。浅识者不知推本穷源，妄指为晦为涩，以其初视不似实物也，以其无古人迹象可寻也，无工巧夺目之文采也。写实与摹古究作何解，彼辈全未梦见。例如皴擦渲染，先生自言于浏览古画时未甚措意，实则心领默契，所得远非刻舟求剑所及。故随意挥洒信手而至，不宗一家而自融冶诸家于一炉，水到渠成无复痕迹，不求新奇而自然新奇，不求独创而自然独创。此其所以继往开来雄视古今气象万千，生命直跃缣素外也。鄙见更以为，倘无鉴古之工力、审美之卓见、高旷之心

胸，决不能从摹古中洗炼出独创之笔墨。倘无独创之笔墨，决不能言写生创作；然若心中先无写生创作之旨趣，亦无从养成独创之笔墨，更遑论从尚法而臻于变法。艺术终极鹄的，虽为无我，但赖以表现之技术，必须有我。盖无我乃静观之谓，以逸待劳之谓，而静观仍须经过内心活动，故艺术无纯客观可言。造化之现于画面者，决不若摄影所示，历千百次而一律无差。古今中外，凡宗匠巨擘，莫不参悟造化，而参悟所得，则可因人而异。故若无"有我"之技术，何从表现因人而异之悟境。摹古鉴古，乃修养之一阶段，藉以培养有我之表现法也。游览写生，乃修养之又一阶段，由是而进于参悟自然之无我也。摹古与创作，相生相成之关系有如是者，未稔大雅以为然否？尊论自然是活，勉强是死，真乃至理。愚见所贵于古人名作者，亦无非在于自然，在于活。澈悟此理固不易，求"自然"于笔墨之间，尤属大难。故前书不辞唐突，吁请吾公在笔法墨法方面，另著专书，为后学津梁也。自恨外邦名画略有涉猎，而中土宝山从无问津机缘。敦煌残画，仅在外籍中偶睹一二印片。示及莫高窟遗物，心实向往。际此中外文化交流之日，任何学术，胥可于观摩攻错中，觅求新生之途。而观摩攻错，又唯比较参证是尚。介绍异国学艺，阐扬往古遗物，刻不容缓。此二者实并行不悖，且又尽为当务之急。倘获先生出而倡导，后生学子必有闻风兴起者。晚学殖素俭，兴趣太广，治学太杂，夙以事事浅尝为惧，何敢轻易着手？辱承鞭策，感愧何如！尚乞时加导引，俾得略窥门径，

为他日专攻之助，则幸甚焉。尊作画展，闻会址已代定妥，在九月底。前书言及作品略以年代分野，风格不妨较多，以便学人研究。各点不知吾公以为如何？亟愿一聆宏论。近顷海上画展已成为应酬交际之媒介，群盲附和，识者缄口。今得望重海内而又从未展览如先生者出，以广求同志推进学艺之旨问世，诚大可以转移风气，一正视听。此下走与柱常辈所以踊跃欢欣，乐观厥成者也。昨得青岛友人来书，藉悉汇款回单已经递到。艺术价值原非阿堵物，所得增损戋戋者，略表寸心已耳。万望勿谦为幸。叠次颁赐，将来拟全部附列展览，以饷同好。不识能邀俞允否？冗琐不已，惶恐万状。耑此敬候

道绥！

晚　傅雷再拜

〔一九四三年〕七月十三日

前闻友人言，某画会中有尊作拟元人设色花卉一帧，为之神往，惜未及瞻仰。又此次寄赐巨幛，淡墨渲染处破碎二三方，不禁憾憾。又及

四

宾虹老先生座右：

月之二日大教早经拜读，名言谠论，佩甚佩甚。笔法简图，尤可为后学指迷。晚于艺事，无论中西皆不能动一笔，空言理

法，好事而已。为学芜杂，涉猎难精，老大无成，思之汗颜。私心已无他愿，惟望能于文字方面，为国画理论略尽爬剔整理之役，俾后之志士得以上窥绝学，从而发扬光大。倘事平之日，能有机缘追随左右，口述笔录，任抄胥之劳，则幸甚矣。

先生前书自言，尊作近十年尚不脱摹拟宋人习气，谦抑之情，态度之严，令人敬畏。惟时贤尊元薄宋，发为文字，屡见不鲜，躐等越级，好为大言。小子不学，窃甚非焉。元人超然物外，澹泊宁静之胸襟，今人既未尝梦见于万一，且元画渊源唐宋，笔墨根基深厚，尤非时人所尝问津。荆关范李，何等气象，何等魄力。若未下过此段工夫，徒以剽窃黄鹤皮相为事，则所谓重叠岗峦矾石山头，直一堆败絮之不若。无骨干，即无气韵。有唐宋之力，而后可言元人尚意。先生以数十年寝馈唐宋之功，发而为尚气写意之作，故刚健婀娜，纯全内美，元气充沛，大块浑成。前书云云，虽于先生为过于谦逊，实亦自道甘苦。鄙见如是，质之高明，以为何如？上月尾续寄两扇乞绘，想可先呈。兹得敝友邓翁复书，谓蒙许另赠数纸，即乞于兴到时不急急，随意挥写数帧，不必与原册大小相同，页数多寡，尤所不拘。邓翁亦南社旧人，于吾公深致拳拳也。附缄可见情致，并乞赐款。屡渎至谦。酷暑多所惊动，尤深皇恐。耑复敬候

道绥百益

后学　傅雷拜上

〔一九四四年〕八月十六日

致周宗琦*

来信由刘先生转到。青年人有热情有朝气，自是可喜。惟空有感情，亦无补于事。最好读书养气，勿脱离实际，平时好学深思，竭力培养理智以求平衡。爱好艺术与从事艺术不宜混为一谈。任何学科，中人之资学之，可得中等成就，对社会多少有所贡献；不若艺术特别需要创造才能，不高不低、不上不下之艺术家，非特与集体无益，个人亦易致书空咄咄，苦恼终身。固然创造才能必于实践中显露，即或无

* 周宗琦，六十年代曾随刘海粟学画，一九七七年移居香港。傅雷复信中所说刘先生，即指刘海粟。——编者注

能，亦必经过实践而后知。但当客观冷静，考察自己果有若干潜力。热情与意志固为专攻任何学科之基本条件，但尚须适应某一学科之特殊才能为之配合。天生吾人，才之大小不一，方向各殊：专于理工者未必长于文史，反之亦然；选择不当，遗憾一生。爱好文艺者未必真有从事文艺之能力，从事文艺者又未必真有对文艺之热爱；故真正成功之艺术家，往往较他种学者为尤少。凡此种种，皆宜平心静气，长期反省，终期用吾所长，舍吾所短。若蔽于热情，以为既然热爱，必然成功，即难免误人歧途。盖艺术乃感情与理智之高度结合，对于事物必有敏锐之感觉与反应，方能言鉴赏；若创造，则尚须有深湛的基本功，独到的表现力。倘或真爱艺术，即终身不能动一笔亦无妨。欣赏领会，陶养性情，提高人格，涤除胸中尘俗，亦大佳事；何必人人皆能为文作画耶！当然，若果有某种专长，自宜锲而不舍，不计成败名利，竭全力以毕生之光阴为之。但以绘画言，身为中国人，决不能与传统隔绝；第一步当在博物馆中饱览古今名作，悉心体会。若仅眩于油绘之华彩，犹未足以言真欣赏也。人类历史如此之久，世界如此之大，岂蜗居局处所能想象！吾人首当培养历史观念、世界眼光，学习期间勿轻于否定，亦勿轻于肯定，尤忌以大师之名加诸一二喜爱之人。区区如愚，不过为介绍外国文学略尽绵力，安能当此尊称！即出于热情洋溢之青年之口，亦不免浮夸失实之嫌。鄙人对阁下素昧平生，对学业资历均无了解，自难有所裨益；惟细读来书，似热情有余，理

性不足;恐亟须于一般修养,充实学识,整理思想方面多多努力。笼统说来,一无是处,惟纯从实事求是出发,绝无泼冷水之意耳。匆复

宗琦先生

傅雷拜启

一九六二年九月十日

盖叫天《粉墨春秋》一书,对艺术——人生——伦理阐述极深刻,可向图书馆借来细读。任何艺术,皆须有盖先生所说之热爱与苦功。又及

〔据手稿〕

致傅聪

一九五四年七月二十七日深夜

你车上的信写得很有趣,可见只要有实情、实事,不会写不好信。你说到李、杜的分别,的确如此。写实正如其他的宗派一样,有长处也有短处。短处就是雕琢太甚,缺少天然和灵动的韵致。但杜也有极浑成的诗,例如"风急天高猿啸哀,渚清沙白鸟飞回,无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来……"那首,胸襟意境都与李白相仿佛。还有《梦李白》、《天末怀李白》几首,也是缠绵悱恻,至情至性,非常动人的。但比起苏、李的离别诗来,似乎还缺少一些浑

厚古朴。这是时代使然,无法可想的。汉魏人的胸怀比较更近原始,味道浓,苍茫一片,千古之下,犹令人缅想不已。杜甫有许多田园诗,虽然受渊明影响,但比较之下,似乎也“隔”(王国维语)了一层。回过来说:写实可学,浪漫蒂克不可学;故杜可学,李不可学;国人谈诗的尊杜的多于尊李的,也是这个缘故。而且究竟像太白那样的天纵之才不多,共鸣的人也少。所谓曲高和寡也。同时,积雪的高峰也令人有“琼楼玉宇,高处不胜寒”之感,平常人也不敢随便瞻仰。

词人中苏、辛确是宋代两大家,也是我最喜欢的。苏的词颇有些咏田园的,那就比杜的田园诗洒脱自然了。此外,欧阳永叔的温厚蕴藉也极可喜,五代的冯延巳也极多佳句,但因人品关系,我不免对他有些成见。

〔……〕

一九五四年七月二十八日夜

上星期我替敏讲《长恨歌》与《琵琶行》,觉得大有妙处。白居易对音节与情绪的关系悟得很深。凡是转到伤感的地方,必定改用仄声韵。《琵琶行》中“大弦嘈嘈”“小弦切切”一段,好比staccato〔断音〕[1],像琵琶的声音极切;而“此时无声胜有声”的几句,等于一个长的pause〔休止〕。“银瓶……水浆迸”两句,又

① 音与音之间互相断开。——《傅雷家书》原注(下同)

是突然的attack〔明确起音〕，声势雄壮。至于《长恨歌》，那气息的超脱，写情的不落凡俗，处处不脱帝皇的nobleness〔雍容气派〕，更是千古奇笔。看的时候可以有几种不同的方法：一是分出段落看叙事的起伏转折；二是看情绪的忽悲忽喜，忽而沉潜，忽而飘逸；三是体会全诗音节与韵的变化。再从总的方面看，把悲剧送到仙界上去，更显得那段罗曼史的奇丽清新，而仍富于人间味（如太真对道士说的一番话）。还有白居易写动作的手腕也是了不起："侍儿扶起娇无力"，"君王掩面救不得"，"九华帐里梦魂惊"几段，都是何等生动！"九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行"，写帝王逃难自有帝王气概。"翠华摇摇行复止"，又是多鲜明的图画！最后还有一点妙处：全诗写得如此婉转细腻，却仍不失其雍容华贵，没有半点纤巧之病！（细腻与纤巧大不同）明明是悲剧，而写得不过分的哭哭啼啼，多么中庸有度，这是浪漫蒂克兼有古典美的绝妙典型。

一九五四年十月二十二日晨

昨天××打电话来，约我们到他家去看作品，给他提些意见。话说得相当那个，不好意思拒绝。下午三时便同你妈妈一起去了。他最近参加华东美展落选的油画《洛神》，和以前画佛像、观音等等是一类东西。面部既没有庄严沉静的表情（《观音》），也没有出尘绝俗的世外之态（《洛神》），而色彩又是既不强烈鲜明，也不深沉含蓄。显得作者的思想只是一些莫名其妙

的烟雾,作者的情绪只是浑浑沌沌的一片无名东西。我问:“你是否有宗教情绪,有佛教思想?”他说:“我只喜欢富丽的色彩,至于宗教的精神,我也曾从佛教画中追寻他们的天堂……等等的观念。”我说:“他们是先有了佛教思想,佛教情绪,然后求那种色彩来表达他们那种思想与情绪的。你现在却是倒过来。而且你追求的只是色彩,而你的色彩又没有感情的根源。受外来美术的影响是免不了的,但必须与一个人的思想感情结合。否则徒袭形貌,只是作别人的奴隶。佛教画不是不可画,而是要先有强烈、真诚的佛教感情,有佛教人生观与宇宙观。或者是自己有一套人生观宇宙观,觉得佛教美术的构图与色彩恰好表达出自己的观念情绪,借用人家的外形,这当然可以。倘若单从形与色方面去追求,未免舍本逐末,犯了形式主义的大毛病。何况即以现代欧洲画派而论,纯粹感官派的作品是有极强烈的刺激感官的力量的。自己没有强烈的感情,如何教看的人被你的作品引起强烈的感情?自己胸中的境界倘若不美,人家看了你作品怎么会觉得美?你自以为追求富丽,结果画面上根本没有富丽,只有俗气乡气;岂不说明你的情绪就是俗气乡气?(当时我措辞没有如此露骨。)唯其如此,你虽犯了形式主义的毛病,连形式主义的效果也丝毫产生不出来。”

我又说:“神话题材非不能画,但第一,跟现在的环境距离太远;第二,跟现在的年龄与学习阶段也距离太远。没有认清现实而先钻到神话中去,等于少年人醇酒妇人的自我麻醉,对

前途是很危险的。学西洋画的人第一步要训练技巧，要多看外国作品，其次要把外国作品忘得干干净净——这是一件很艰苦的工作——同时再追求自己的民族精神与自己的个性。”

以××的根基来说，至少再要在人体花五年十年功夫才能画理想的题材，而那时是否能成功，还要看他才具而定。后来又谈了许多整个中国绘画的将来问题，不再细述了。总之，我很感慨，学艺术的人完全没有准确的指导。解放以前，上海、杭州、北京三个美术学校的教学各有特殊缺点，一个都没有把艺术教育用心想过、研究过。解放以后，成天闹思想改造，而没有击中思想问题的要害。许多有关根本的技术训练与思想启发，政治以外的思想启发，不要说没人提过，恐怕脑中连影子也没有人有过。

学画的人事实上比你们学音乐的人，在此时此地的环境中更苦闷。先是你们有唱片可听，他们只有些印刷品可看；印刷品与原作的差别，和唱片与原演奏的差别，相去不可以道里计。其次你们是讲解西洋人的著作(以演奏家论)，他们是创造中国民族的艺术。你们即使弄作曲，因为音乐在中国是处女地，故可以自由发展；不比绘画有一千多年的传统压在青年们精神上，缚手缚脚。你们不管怎样无好先生指导，至少从小起有科学方法的训练，每天数小时的指法练习给你们打根基；他们画素描先在时间上远不如你们的长，顶用功的学生也不过画一二年基本素描，其次也没有科学方法帮助。出了美术院就得“创作”，不创作就谈不到有表现；而创作是解放以来整个文

艺界,连中欧各国在内,都没法找出路。(心理状态与情绪尚未成熟,还没到瓜熟蒂落、能自然而然找到适当的形象表现。)

你的比赛问题固然是重负,但无论如何要作一番思想准备。只要尽量以得失置之度外,就能心平气和,精神肉体完全放松,只有如此才能希望有好成绩。这种修养趁现在做起还来得及,倘若能常常想到"文章千古事,得失寸心知"的名句,你一定会精神上放松得多。唯如此才能避免过度的劳顿与疲乏的感觉。最磨折人的不是脑力劳动,也不是体力劳动(那种疲乏很容易消除,休息一下就能恢复精力),而是操心(worry)!孩子,千万听我的话。

下功夫叫自己心理上松动,包管你有好成绩。紧张对什么事都有弊无利。从现在起,到比赛,还有三个多月,只要凭"愚公移山"的意志,存着"我尽我心"的观念;一紧张就马上叫自己宽弛,对付你的精神要像对付你的手与指一样,时时刻刻注意放松,我保证你明年有成功。这个心理卫生的功夫对你比练琴更重要,因为练琴的成绩以心理的状态为基础,为主要条件!你要我们少为你操心,也只有尽量叫你放松。这些话你听了一定赞成,也一定早想到的,但要紧的是实地做去,而且也要跟自己斗争;斗争的方式当然不是紧张,而是冲淡,而是多想想人生问题,宇宙问题,把个人看得渺小一些,那么自然会

减少患得患失之心,结果身心反而舒泰,工作反而顺利!

平日你不能太忙。人家拉你出去,你事后要补足功课,这个对你精力是有妨碍的。还是以练琴的理由,多推辞几次吧。要不紧张,就不宜于太忙;宁可空下来自己静静的想想,念一二首诗玩味一下。切勿一味重情,不好意思。工作时间不跟人出去,做成了习惯,也不会得罪人的。人生精力有限,谁都只有二十四小时;不是安排得严密,像你这样要弄坏身体的,人家技巧不需苦练,比你闲,你得向他们婉转说明。这一点上,你不妨常常想起我的榜样,朋友们也并不怪怨我呀。

一九五四年十一月二十三日夜

你为了俄国钢琴家[1],兴奋得一晚睡不着觉;我们也常常为了些特殊的事而睡不着觉。神经锐敏的血统,都是一样的;所以我常常劝你尽量节制。那钢琴家是和你同一种气质的,有些话只能加增你的偏向。比如说每次练琴都要让整个人的感情激动。我承认在某些 romantic〔浪漫蒂克〕性格,这是无可避免的;但"无可避免"并不一定就是艺术方面的理想;相反,有时反而是一个大累!为了艺术的修养,在 heart〔感情〕过多的人还需要尽量自制。中国哲学的理想,佛教的理想,都是要能

① 指苏联著名钢琴家 Richter(李克忒)。——原注

控制感情，而不是让感情控制。假如你能掀动听众的感情，使他们如醉如狂，哭笑无常，而你自己屹如泰山，像调度千军万马的大将军一样不动声色，那才是你最大的成功，才是到了艺术与人生的最高境界。你该记得贝多芬的故事，有一回他弹完了琴，看见听的人都流着泪，他哈哈大笑道："嘿！你们都是傻子。"艺术是火，艺术家是不哭的。这当然不能一蹴即成，尤其是你，但不能不把这境界作为你终生努力的目标。罗曼·罗兰心目中的大艺术家，也是这一派。

（关于这一点，最近几信我常与你提到；你认为怎样？）

我前晌对恩德说："音乐主要是用你的脑子，把你蒙蒙胧胧的感情（对每一个乐曲，每一章，每一段的感情）分辨清楚，弄明白你的感觉究竟是怎么一回事；等到你弄明白了，你的境界十分明确了，然后你的 technic〔技巧〕自会跟踪而来的。"你听听，这话不是和 Richter〔李克忒〕说的一模一样吗？我很高兴，我从一般艺术上了解的音乐问题，居然与专门音乐家的了解并无分别。

技巧与音乐的宾主关系，你我都是早已肯定了的；本无须逢人请教，再在你我之间讨论不完，只因为你的技巧落后，存了一个自卑感，我连带也为你操心；再加近两年来国内为什么 school〔学派〕，什么派别，闹得惶惶然无所适从，所以不知不觉对这个问题特别重视起来。现在我深信这是一个魔障，凡是一天到晚闹技巧的，就是艺术工匠而不是艺术家。一个人跳不出这一关，一

辈子也休想梦见艺术！艺术是目的，技巧是手段：老是只注意手段的人，必然会忘了他的目的。甚至一切有名的 virtuoso〔演奏家，演奏能手〕也犯的这个毛病，不过程度高一些而已。

你到处的音乐会，据我推想，大概是各地的音乐团体或是交响乐队来邀请的，因为十一月至明年四五月是欧洲各地的音乐节。你是个中国人，能在 Chopin〔萧邦〕的故国弹好 Chopin〔萧邦〕，所以他们更想要你去表演。你说我猜得对不对？

昨晚陪你妈妈去看了昆剧：比从前差多了。好几出戏都被“戏改会”改得俗滥，带着绍兴戏的浅薄的感伤味儿和骗人眼目的花花绿绿的行头。还有是太卖弄技巧（武生）。陈西禾也大为感慨，说这个才是“纯技术观点”。其实这种古董只是音乐博物馆与戏剧博物馆里的东西，非但不能改，而且不需要改。它只能给后人作参考，本身已没有前途，改它干么？改得好也没意思，何况是改得“点金成铁”！

一九五四年十二月二十七日

〔……〕

你现在手头没有散文的书（指古文），《世说新语》大可一读。日本人几百年来都把它当作枕中秘宝。我常常缅怀两晋六朝的文采风流，认为是中国文化的一个高峰。

《人间词话》，青年们读得懂的太少了；肚里要不是先有上

百首诗,几十首词,读此书也就无用。再说,目前的看法,王国维的美学是"唯心"的;在此俞平伯"大吃生活"之际,王国维也是受批判的对象。其实,唯心唯物不过是一物之两面,何必这样死拘!我个人认为中国有史以来,《人间词话》是最好的文学批评。开发性灵,此书等于一把金钥匙。一个人没有性灵,光谈理论,其不成为现代学究、当世腐儒、八股专家也鲜矣!为学最重要的是"通",通才能不拘泥,不迂腐,不酸,不八股;"通"才能培养气节、胸襟、目光。"通"才能成为"大",不大不博,便有坐井观天的危险。我始终认为弄学问也好,弄艺术也好,顶要紧是 humain [1],要把一个"人"尽量发展,没成为××家××家以前,先要学做人;否则那种××家无论如何高明也不会对人类有多大贡献。这套话你从小听腻了,再听一遍恐怕更觉得烦了。

〔……〕

一九五四年十二月三十一日晚

寄你的书里,《古诗源选》、《唐五代宋词选》、《元明散曲选》,前面都有序文,写得不坏;你可仔细看,而且要多看几遍;隔些日子温温,无形中可以增加文学史及文学体裁的学识,和外国朋友谈天,也多些材料。谈词、谈曲的序文中都提到中国

① humain,此为法文,即英文的 human,意为"人"。——原注

固有音乐在隋唐时已衰敝，宫廷盛行外来音乐；故真正古乐府（指魏晋两汉的）如何唱法在唐时已不可知。这一点不但是历史知识，而且与我们将来创作音乐也有关系。换句话说，非但现时不知唐宋人如何唱诗、唱词，即使知道了也不能说那便是中国本土的唱法。至于龙沐勋氏在序中说"唐宋人唱诗唱词，中间常加'泛音'，这是不应该的"（大意如此）；我认为正是相反，加泛音的唱才有音乐可言。后人把泛音填上实字，反而是音乐的大阻碍。昆曲之所以如此费力、做作，中国音乐的被文字束缚到如此地步，都是因为古人太重文字，不大懂音乐；懂音乐的人又不是士大夫，士大夫视音乐为工匠之事，所以弄来弄去，发展不出。汉魏之时有《相和歌》，明明是 duet〔二重唱〕的雏形，倘能照此路演进，必然早有 polyphonic〔复调的〕的音乐。不料《相和歌》辞不久即失传，故非但无 polyphony〔复调音乐〕，连 harmony〔和声〕也产生不出。真是太可惜了。

〔……〕

一九五五年五月十一日

〔……〕

你二十九信上说 Michelangeli〔弥盖朗琪利〕[1]的演奏，至少在"身如 rock〔磐石〕"一点上使我很向往。这是我对你的期

① 弥盖朗琪利（1920— ），意大利钢琴家。——原注

望——最殷切的期望之一!唯其你有着狂热的感情,无穷的变化,我更希望你做到身如rock〔磐石〕,像统率三军的主帅一样。这用不着老师讲,只消自己注意,特别在心理上,精神上,多多修养,做到能入能出的程度。你早已是"能入"了,现在需要努力的是"能出"!那我保证你对古典及近代作品的风格及精神,都能掌握得很好。

你来信批评别人弹的萧邦,常说他们cold〔冷漠〕。我因此又想起了以前的念头:欧洲自从十九世纪,浪漫主义在文学艺术各方面到了高潮以后,先来一个写实主义与自然主义的反动(光指文学与造型艺术言),接着在二十世纪前后更来了一个普遍的反浪漫底克思潮。这个思潮有两个表现:一是非常重感官(sensual),在音乐上的代表是R. Strauss〔理查·史特劳士〕[①],在绘画上是玛蒂斯[②];一是非常的intellectual〔理智〕,近代的许多作曲家都如此。绘画上的Picasso〔毕加索〕[③]亦可归入此类。近代与现代的人一反十九世纪的思潮,另走极端,从过多的感情走到过多的mind〔理智〕的路上去了。演奏家自亦不能例外。萧邦是个半古典半浪漫底克的人,所以现代青年都弹不好。反之,我们中国人既没有上一世纪像欧洲那样的浪漫

① 理查·史特劳士(1864—1949),德国作曲家和指挥。——原注

② 玛蒂斯(Henri Matisse, 1869—1954),法国野兽主义绘画运动领袖,油画家、雕刻家和版画家。——原注

③ 毕加索(1881—1973),西班牙画家、艺术家。——原注

蒂克狂潮，民族性又是颇有 olympic〔奥林匹克〕(希腊艺术的最高理想)精神，同时又有不太过分的浪漫蒂克精神，如汉魏的诗人，如李白，如杜甫(李后主算是最 romantic〔浪漫蒂克〕的一个，但比起西洋人，还是极含蓄而讲究 taste〔品味，鉴赏力〕的)，所以我们先天的具备表达萧邦相当优越的条件。

我这个分析，你认为如何?

反过来讲，我们和欧洲真正的古典，有时倒反隔离得远一些。真正的古典是讲雍容华贵，讲 graceful〔雍容〕，elegant〔典雅〕，moderate〔中庸〕。但我们也极懂得 discreet〔含蓄〕，也极讲中庸之道，一般青年人和传统不亲切，或许不能抓握这些，照理你是不难体会得深刻的。有一点也许你没有十分注意，就是欧洲的古典还多少带些宫廷气味，路易十四式的那种宫廷气味。

对近代作品，我们很难和欧洲人一样的浸入机械文明，也许不容易欣赏那种钢铁般的纯粹机械的美，那种"寒光闪闪"的 brightness〔光芒〕，那是纯理智、纯 mind〔智性〕的东西。

〔……〕

一九五五年六月(?)日

〔……〕

有一点，你得时时刻刻记住：你对音乐的理解，十分之九是凭你的审美直觉；虽则靠了你的天赋与民族传统，这直觉大

半是准确的，但究竟那是西洋的东西，除了直觉以外，仍需要理论方面的、逻辑方面的、史的发展方面的知识来充实；即使是你的直觉，也还要那些学识来加以证实，自己才能放心。所以便是以口味而论觉得格格不入的说法，也得采取保留态度，细细想一想，多辨别几时，再作断语。这不但对音乐为然，治一切学问都要有这个态度。所谓冷静、客观、谦虚，就是指这种实际的态度。

来信说学习主要靠mind〔头脑〕，ear〔听力〕，及敏感，老师的帮助是有限的。这是因为你的理解力强的缘故，一般弹琴的，十分之六七以上都是要靠老师的。这一点，你在波兰同学中想必也看得很清楚。但一个有才的人也有另外一个危机，就是容易自以为是的走牛角尖。所以才气越高，越要提防，用solid〔扎扎实实〕的学识来充实，用冷静与客观的批评精神，持续不断的检查自己。唯有真正能做到这一步，而且终身的做下去，才能成为一个真正的艺术家。

一扯到艺术，一扯到做学问，我的话就没有完，只怕我写得太多，你一下子来不及咂摸。

来信提到Chopin〔萧邦〕的Berceuse〔摇篮曲〕的表达，很有意思。以后能多写这一类的材料，最欢迎。

还要说两句有关学习的话，就是我老跟恩德说的："要有耐性，不要操之过急。越是心平气和，越有成绩。时时刻刻要承认自己是笨伯，不怕做笨功夫，那就不会期待太切，稍不进步

就慌乱了。”对你，第一要紧是安排时间，多多腾出无谓的“消费时间”，我相信假如你在波兰能像在家一样，百事不打扰，每天都有七八小时在琴上，你的进步一定更快！

我译的莫扎特的论文，有些地方措辞不大妥当，望切勿“以辞害意”。尤其是说到“肉感”，实际应该这样了解：“使感官觉得愉快的。”原文是等于英文的 sensual〔感官上的〕。

“毛选”中的《实践论》及《矛盾论》，可多看看，这是一切理论的根底。此次寄你的书中，一部分是纯理论，可以帮助你对马列主义及辩证法有深切了解。为了加强你的理智和分析能力，帮助你头脑冷静，彻底搞通马列及辩证法是一条极好的路。我本来富于科学精神，看这一类书觉得很容易体会，也很有兴趣，因为事实上我做人的作风一向就是如此的。你感情重，理智弱，意志尤其弱，亟须从这方面多下功夫。否则你将来回国以后，什么事都要格外赶不上的。

一九五六年二月二十九日夜

亲爱的孩子：昨天整理你的信，又有些感想。

关于莫扎特的话，例如说他天真、可爱、清新等等，似乎很多人懂得；但弹起来还是没有那天真、可爱、清新的味儿。这道理，我觉得是“理性认识”与“感情深入”的分别。感性认识固然是初步印象，是大概的认识；理性认识是深入一步，了解到本质。但是艺术的领会，还不能以此为限。必须再深入进去，把理

性所认识的，用心灵去体会，才能使原作者的悲欢喜怒化为你自己的悲欢喜怒，使原作者每一根神经的震颤都在你的神经上引起反响。否则即使道理说了一大堆，仍然是隔了一层。一般艺术家的偏于 intellectual〔理智〕，偏于 cold〔冷静〕，就因为他们停留在理性认识的阶段上。

比如你自己，过去你未尝不知道莫扎特的特色，但你对他并没发生真正的共鸣；感之不深，自然爱之不切了；爱之不切，弹出来当然也不够味儿；而越是不够味儿，越是引不起你兴趣。如此循环下去，你对一个作家当然无从深入。

这一回可不然，你的确和莫扎特起了共鸣，你的脉搏跟他的脉搏一致了，你的心跳和他的同一节奏了；你活在他的身上，他也活在你身上；你自己与他的共同点被你找出来了，抓住了，所以你才会这样欣赏他，理解他。

由此得到一个结论：艺术不但不能限于感性认识，还不能限于理性认识，必须要进行第三步的感情深入。换言之，艺术家最需要的，除了理智以外，还有一个“爱”字！所谓赤子之心，不但指纯洁无邪，指清新，而且还指爱！法文里有句话叫做“伟大的心”，意思就是“爱”。这“伟大的心”几个字，真有意义。而且这个爱决不是庸俗的，婆婆妈妈的感情，而是热烈的、真诚的、洁白的、高尚的、如火如荼的、忘我的爱。

从这个理论出发，许多人弹不好东西的原因都可以明白了。光有理性而没有感情，固然不能表达音乐；有了一般的感

情而不是那种火热的同时又是高尚、精练的感情,还是要流于庸俗;所谓 sentimental〔滥情,伤感〕,我觉得就是指的这种庸俗的感情。

一切伟大的艺术家(不论是作曲家,是文学家,是画家……)必然兼有独特的个性与普遍的人间性。我们只要能发掘自己心中的人间性,就找到了与艺术家沟通的桥梁。再若能细心揣摩,把他独特的个性也体味出来,那就能把一件艺术品整个儿了解了。——当然不可能和原作者的理解与感受完全一样,了解的多少、深浅、广狭,还是大有出入;而我们自己的个性也在中间发生不小的作用。

大多数从事艺术的人,缺少真诚。因为不够真诚,一切都在嘴里随便说说,当作唬人的幌子,装自己的门面,实际只是拾人牙慧,并非真有所感。所以他们对作家决不能深入体会,先是对自己就没有深入分析过。这个意思,克利斯朵夫(在第二册内)也好像说过的。

真诚是第一把艺术的钥匙。知之为知之,不知为不知。真诚的"不懂",比不真诚的"懂",还叫人好受些。最可厌的莫如自以为是,自作解人。有了真诚,才会有虚心,有了虚心,才肯丢开自己去了解别人,也才能放下虚伪的自尊心去了解自己。建筑在了解自己了解别人上面的爱,才不是盲目的爱。

而真诚是需要长时期从小培养的。社会上,家庭里,太多的教训使我们不敢真诚,真诚是需要很大的勇气作后盾的。所

以做艺术家先要学做人。艺术家一定要比别人更真诚，更敏感，更虚心，更勇敢，更坚忍，总而言之，要比任何人都 less imperfect〔较少不完美之处〕！

好像世界上公认有个现象：一个音乐家（指演奏家）大多只能限于演奏某几个作曲家的作品。其实这种人只能称为演奏家而不是艺术家。因为他们的胸襟不够宽广，容受不了广大的艺术天地，接受不了变化无穷的形与色。假如一个人永远能开垦自己心中的园地，了解任何艺术品都不应该有问题的。

有件小事要和你谈谈。你写信封为什么老是这么不 neat〔干净〕？日常琐事要做的 neat〔干净〕，等于弹琴要讲究干净是一样的。我始终认为做人的作风应当是一致的，否则就是不调和；而从事艺术的人应当最恨不调和。我这回附上一小方纸，还比你用的信封小一些，照样能写得很宽绰。你能不能注意一下呢？以此类推，一切小事养成这种 neat〔干净〕的习惯，对你的艺术无形中也有好处。因为无论如何细小不足道的事，都反映出一个人的意识与性情。修改小习惯，就等于修改自己的意识与性情。所谓学习，不一定限于书本或是某种技术；否则随时随地都该学习这句话，又怎么讲呢？我想你每次接到我的信，连寄书谱的大包，总该有个印象，觉得我的字都写得整整齐齐、清楚明白吧！

一九五九年十月一日

〔……〕

我还得强调一点,就是:适量的音乐会能刺激你的艺术,提高你的水平;过多的音乐会只能麻痹你的感觉,使你的表演缺少生气与新鲜感,从而损害你的艺术。你既把艺术看得比生命还重,就该忠于艺术,尽一切可能为保持艺术的完整而奋斗。这个奋斗中目前最重要的一个项目就是:不能只考虑需要出台的一切理由,而要多考虑不宜于多出台的一切理由。其次,千万别做经理人的摇钱树!他们的一千零一个劝你出台的理由,无非是趁艺术家走红的时期多赚几文,哪里是为真正的艺术着想!一个月七八次乃至八九次音乐会实在太多了,大大的太多了!长此以往,大有成为钢琴匠,甚至奏琴的机器的危险!你的节目存底很快要告罄的;细水长流才是办法。若是在如此繁忙的出台以外,同时补充新节目,则人非钢铁,不消数月,会整个身体垮下来的。没有了青山,哪还有柴烧?何况身心过于劳累就会影响到心情,影响到对艺术的感受。这许多道理想你并非不知道,为什么不挣扎起来,跟经理人商量——必要时还得坚持——减少一半乃至一半以上的音乐会呢?我猜你会回答我:目前都已答应下来,不能取消,取消了要赔人损失等等。可是你能否把已定的音乐会一律推迟一些,中间多一些空隙呢?否则,万一临时病倒,还不是照样得取消音乐会?难道捐税和经理人的佣金真是奇重,你每次所得极微,所以非开这么多音乐会就活不了吗?来信既说已经站稳脚跟,那末一个月只登台一二次(至多三次)也不用怕你的名字冷下去。决定性

的仗打过了,多打零星的不精彩的仗,除了浪费精力,报效经理人以外,毫无用处,不但毫无用处,还会因表演的不够理想而损害听众对你的印象。你如今每次登台都与国家面子有关;个人的荣辱得失事小,国家的荣辱得失事大!你既热爱祖国,这一点尤其不能忘了。为了身体,为了精神,为了艺术,为了国家的荣誉,你都不能不大大减少你的演出。为这件事,我从接信以来未能安睡,往往为此一夜数惊!

还有你的感情问题怎样了?来信一字未提,我们却一日未尝去心。我知道你的性格,也想象得到你的环境;你一向滥于用情;而即使不采主动,被人追求时也免不了虚荣心感到得意:这是人之常情,于艺术家为尤甚,因此更需警惕。你成年已久,到了二十五岁也该理性坚强一些了,单凭一时冲动的行为也该能多克制一些了。不知事实上是否如此?要找永久的伴侣,也得多用理智考虑勿被感情蒙蔽!情人的眼光一结婚就会变,变得你自己都不相信:事先要不想到这一着,必招后来的无穷痛苦。除了艺术以外,你在外做人方面就是这一点使我们操心。因为这一点也间接影响到国家民族的荣誉,英国人对男女问题的看法始终清教徒气息很重,想你也有所发觉,知道如何自爱了;自爱即所以报答父母,报答国家。

真正的艺术家,名副其实的艺术家,多半是在回想中和想象中过他的感情生活的。唯其能把感情生活升华才给人类留

下这许多杰作。反复不已的、有始无终的，没有结果也不可能有结果的恋爱，只会使人变成唐·璜，使人变得轻薄，使人——至少——对爱情感觉麻痹，无形中流于玩世不恭；而你知道，玩世不恭的祸害，不说别的，先就使你的艺术颓废；假如每次都是真刀真枪，那么精力消耗太大，人寿几何，全部贡献给艺术还不够，怎容你如此浪费！歌德的《少年维特之烦恼》的故事，你总该记得吧。要是歌德没有这大智大勇，历史上也就没有歌德了。你把十五岁到现在的感情经历回想一遍，也会丧然若失了吧？也该从此换一副眼光，换一种态度，换一种心情来看待恋爱了吧？——总之，你无论在订演出合同方面，在感情方面，在政治行动方面，主要得避免"身不由主"，这是你最大的弱点。——在此举国欢腾，庆祝十年建国十年建设十年成就的时节，我写这封信的心情尤其感触万端，非笔墨所能形容。孩子，珍重，各方面珍重，千万珍重，千万自爱！

一九六〇年十二月二日

亲爱的孩子，因为闹关节炎，本来这回不想写信，让妈妈单独执笔；但接到你去维也纳途中的信，有些艺术问题非由我亲自谈不可，只能撑起来再写。知道你平日细看批评，觉得总能得到一些好处，真是太高兴了。有自信同时又能保持自我批评精神，的确如你所说，是一切艺术家必须具备的重要条件。你对批评界的总的看法，我完全同意；而且是古往今来真正的

艺术家一致的意见。所谓“文章千古事,得失寸心知!”往往自己认为的缺陷,批评家并不能指出,他们指出的倒是反映批评家本人的理解不够或者纯属个人的好恶,或者是时下的风气和流俗的趣味。从巴尔扎克到罗曼·罗兰,都一再说过这一类的话。因为批评家也受他气质与修养的限制(单从好的方面看),艺术家胸中的境界没有完美表现出来时,批评家可能完全捉摸不到,而只感到与习惯的世界抵触;便是艺术家的理想真正完美的表现出来了,批评家囿于成见,也未必马上能发生共鸣。例如雨果早期的戏剧,皮才的嘉尔曼,特皮西的贝莱阿斯与梅利桑特。但即使批评家说的不完全对头,或竟完全不对头,也会有一言半语引起我们的反省,给我们一种 inspiration〔灵感〕,使我们发见真正的缺点,或者另外一个新的角落让我们去追求,再不然是使我们联想到一些小枝节可以补充、修正或改善。——这便是批评家之言不可尽信,亦不可忽视的辩证关系。

来信提到批评家音乐听得太多而麻痹,确实体会到他们的苦处。同时我也联想到演奏家太多沉浸在音乐中和过度的工作或许也有害处。追求完美的意识太强太清楚了,会造成紧张与疲劳,反而妨害原有的成绩。你灌唱片特别紧张,就因为求全之心太切。所以我常常劝你劳逸要有恰当的安排,最要紧维持心理的健康和精神的平衡。一切做到问心无愧,成败置之度外,才能临场指挥若定,操纵自如。也切勿刻意求工,以免画

蛇添足，丧失了spontaneity〔真趣〕；理想的艺术总是如行云流水一般自然，即使是慷慨激昂也像夏日的疾风猛雨，好像是天地中必然有的也是势所必然的境界。一露出雕琢和斧凿的痕迹，就变为庸俗的工艺品而不是出于肺腑，发自内心的艺术了。我觉得你在放松精神一点上还大有可为。不妨减少一些工作，增加一些深思默想，看看效果如何。别老说时间不够；首先要从日常生活的琐碎事情上——特别是梳洗穿衣等等，那是我几年来常嘱咐你的——节约时间，挤出时间来！要不工作，就痛快休息，切勿拖拖拉拉在日常猥琐之事上浪费光阴。不妨多到郊外森林中去散步，或者上博物馆欣赏名画，从造型艺术中去求恬静闲适。你实在太劳累了！……你知道我说的休息绝不是懒散，而是调节你的身心，尤其是神经（我一向认为音乐家的神经比别的艺术家更需要保护：这也是有科学与历史根据的），目的仍在于促进你的艺术，不过用的方法比一味苦干更合理更科学而已！

〔……〕

一九六一年二月五日上午

〔……〕

在一切艺术中，音乐的流动性最为凸出，一则是时间的艺术，二则是刺激感官与情绪最剧烈的艺术，故与个人的mood〔情绪〕关系特别密切。对乐曲的了解与感受，演奏者不但因时

因地因当时情绪而异,即一曲开始之后,情绪仍在不断波动,临时对细节,层次,强弱,快慢,抑扬顿挫,仍可有无穷变化。听众对某一作品平日皆有一根据素所习惯与听熟的印象构成的"成见",而听众情绪之波动,亦复与演奏者无异:听音乐当天之心情固对其音乐感受大有影响,即乐曲开始之后,亦仍随最初乐句所引起之反应而连续发生种种情绪。此种变化与演奏者之心情变化皆非事先所能预料,亦非临时能由意识控制。可见演奏者每次表现之有所出入,听众之印象每次不同,皆系自然之理。演奏家所以需要高度的客观控制,以尽量减少一时情绪的影响;听众之需要高度的冷静的领会;对批评家之言之不可不信亦不能尽信,都是从上面几点分析中引申出来的结论。——音乐既是时间的艺术,一句弹完,印象即难以复按;事后批评,其正确性大有问题;又因为是时间的艺术,故批评家固有之(对某一作品)成见,其正确性又大有问题。况执著旧事物旧观念旧印象,排斥新事物,新观念,新印象,原系一般心理,故演奏家与批评家之距离特别大。不若造型艺术,如绘画、雕塑、建筑,形体完全固定,作者自己可在不同时间不同心情之下再三复按,观众与批评家亦可同样复按,重加审查,修正原有印象与过去见解。

按诸上述种种,似乎演奏与批评都无标准可言。但又并不如此。演奏家对某一作品演奏至数十百次以后,无形中形成一比较固定的轮廓,大大的减少了流动性。听众对某一作品听了

数十遍以后，也有一个比较稳定的印象。——尤其以唱片论，听了数十百次必然会得出一个接近事实的结论。各种不同的心情经过数十次的中和，修正，各个极端相互抵消以后，对某一固定乐曲(既是唱片，则演奏是固定的了，不是每次不同的了，而且可以尽量复按复查)的感受与批评可以说有了平均的、比较客观的价值。个别的听众与批评家，当然仍有个别的心理上精神上气质上的因素，使其平均印象尚不能称为如何客观；但无数“个别的”听众与批评家的感受与印象，再经过相当时期的大交流(由于报章杂志的评论，平日交际场中的谈话，半学术性的讨论争辩而形成的大交流)之后，就可得出一个average〔平均〕的总和。这个总印象总意见，对某一演奏家的某一作品的成绩来说，大概是公平或近于公平的了。——这是我对群众与批评家的意见肯定其客观价值的看法，也是无意中与你妈妈谈话时谈出来的，不知你觉得怎样?——我经常与妈妈谈天说地，对人生、政治、艺术、各种问题发表各种感想，往往使我不知不觉中把自己的思想整理出一个小小的头绪来。单就这一点来说，你妈妈对我确是大有帮助，虽然不是出于她主动。——可见终身伴侣的相互帮助有许多完全是不知不觉的。相信你与弥拉之间一定也常有此感。

一九六一年二月六日上午

昨天敏自京回沪度寒假，马先生交其带来不少唱片借听。

昨晚听了维伐第的两支协奏曲，显然是斯卡拉蒂一类的风格，敏说“非常接近大自然”，倒也说得中肯。情调的愉快、开朗、活泼、轻松，风格之典雅、妩媚，意境之纯净、健康，气息之乐观、天真，和声的柔和、堂皇，甜而不俗：处处显出南国风光与意大利民族的特性，令我回想到罗马的天色之蓝，空气之清冽，阳光的灿烂，更进一步追怀二千年前希腊的风土人情，美丽的地中海与柔媚的山脉，以及当时又文明又自然，又典雅又朴素的风流文采，正如丹纳书中所描写的那些境界。——听了这种音乐不禁联想到亨特尔，他倒是北欧人而追求文艺复兴的理想的人，也是北欧人而憧憬南国的快乐气氛的作曲家。你说他humain〔有人情味〕是不错的，因为他更本色，更多保留人的原有的性格，所以更健康。他有的是异教气息，不像巴哈被基督教精神束缚，常常匍匐在神的脚下呼号，忏悔，诚惶诚恐的祈求。基督教本是历史上某一特殊时代，地理上某一特殊民族，经济政治某一特殊类型所综合产生的东西；时代变了，特殊的政治经济状况也早已变了，民族也大不相同了，不幸旧文化——旧宗教遗留下来，始终统治着二千年来几乎所有的西方民族，造成了西方人至今为止的那种矛盾、畸形，与十九、二十世纪极不调和的精神状态，处处同文艺复兴以来的主要思潮抵触。在我们中国人眼中，基督教思想尤其显得病态。一方面，文艺复兴以后的人是站起来了，到处肯定自己的独立，发展到十八世纪的百科全书派，十九世纪的自然科学进步以及政治

经济方面的革命,显然人类的前途,进步,能力,都是无限的;同时却仍然奉一个无所不能无所不在的神为主宰,好像人永远逃不出他的掌心,再加上原始罪恶与天堂地狱的恐怖与期望:使近代人的精神永远处于支离破碎、纠结复杂、矛盾百出的状态中,这个情形反映在文化的各个方面,学术的各个部门,使他们(西方人)格外心情复杂,难以理解。我总觉得从异教变到基督教,就是人从健康变到病态的主要表现与主要关键。——比起近代的西方人来,我们中华民族更接近古代的希腊人,因此更自然,更健康。我们的哲学、文学即使是悲观的部分也不是基督教式的一味投降,或者用现代语说,一味的"失败主义";而是人类一般对生老病死、春花秋月的慨叹,如古乐府及我们全部诗词中提到人生如朝露一类的作品;或者是愤激与反抗的表现,如老子的《道德经》。——就因为此,我们对西方艺术中最喜爱的还是希腊的雕塑,文艺复兴的绘画,十九世纪的风景画,——总而言之是非宗教性非说教类的作品。——猜想你近年来愈来愈喜欢莫扎特、斯卡拉蒂、亨特尔,大概也是由于中华民族的特殊气质。在精神发展的方向上,我认为你这条路线是正常的,健全的。——你的酷好舒伯特,恐怕也反映你爱好中国文艺中的某一类型。亲切,熨贴,温厚,惆怅,凄凉,而又对人生常带哲学意味极浓的深思默想;爱人生,恋念人生而又随时准备飘然远行,高蹈,洒脱,遗世独立,解脱一切等等的表现,岂不是我们汉晋六朝唐宋以来的文学中屡见

不鲜的吗?而这些因素不是在舒伯特的作品中也具备的呢?——关于上述各点,我很想听听你的意见。关于远阻而你我之间思想交流,精神默契未尝有丝毫间隔,也就象征你这个远方游子永远和产生你的民族,抚养你的祖国,灌溉你的文化血肉相连,息息相通。

一九六一年二月七日

从文艺复兴以来,各种古代文化,各种不同民族,各种不同的思想感情大接触之下,造成了近代人的极度复杂的头脑与心情;加上政治经济和社会的急剧变化(如法国大革命,十九世纪的工业革命,封建社会与资本主义社会的交替等等),人的精神状态愈加充满了矛盾。这个矛盾中最尖锐的部分仍然是基督教思想与个人主义的自由独立与自我扩张的对立。凡是非基督徒的矛盾,仅仅反映经济方面的苦闷,其程度决没有那么强烈。——在艺术上表现这种矛盾特别显著的,恐怕要算贝多芬了。以贝多芬与歌德作比较研究,大概更可证实我的假定。贝多芬乐曲中两个主题的对立,决不仅仅从技术要求出发,而主要是反映他内心的双重性。否则,一切 sonata form〔奏鸣曲式〕都以两个对立的 motifs〔主题〕为基础,为何独独在贝多芬的作品中,两个不同的主题会从头至尾斗争得那么厉害,那么凶猛呢?他的两个主题,一个往往代表意志,代表力,或者说代表一种自我扩张的个人主义(绝对不是自私自利的庸俗

的个人主义或侵犯别人的自我扩张，想你不致误会)；另外一个往往代表犷野的暴力，或者说是命运，或者说是神，都无不可。虽则贝多芬本人决不同意把命运与神混为一谈，但客观分析起来，两者实在是一个东西。斗争的结果总是意志得胜，人得胜。但胜利并不持久，所以每写一个曲子就得重新挣扎一次，斗争一次。到晚年的四重奏中，斗争仍然不断发生，可是结论不是谁胜谁败，而是个人的隐忍与舍弃；这个境界在作者说来，可以美其名曰皈依，曰觉悟，曰解脱，其实是放弃斗争，放弃挣扎，以换取精神上的和平宁静，即所谓幸福，所谓极乐。挣扎了一辈子以后再放弃挣扎，当然比一开场就奴颜婢膝的屈服高明得多，也就是说"自我"的确已经大大的扩张了；同时却又证明"自我"不能无限止的扩张下去，而且最后承认"自我"仍然是渺小的，斗争的结果还是一场空，真正得到的只是一个觉悟，觉悟斗争之无益，不如与命运、与神，言归于好，求妥协。当然我把贝多芬的斗争说得简单化了一些，但大致并不错。此处不能作专题研究，有的地方只能笼统说说。——你以前信中屡次说到贝多芬最后的解脱仍是不彻底的，是否就是我以上说的那个意思呢?——我相信，要不是基督教思想统治了一千三四百年(从高卢人信奉基督教算起)的西方民族，现代欧洲人的精神状态决不会复杂到这步田地，即使复杂，也将是另外一种性质。比如我们中华民族，尽管近半世纪以来也因为与西方文化接触之后而心情变得一天天复杂，尽管对人生的无常

从古至今感慨伤叹，但我们的内心矛盾，决不能与宗教信仰与现代精神（自我扩张）的矛盾相比。我们心目中的生死感慨，从无仰慕天堂的极其烦躁的期待与追求，也从无对永堕地狱的恐怖忧虑；所以我们的哀伤只是出于生物的本能，而不是由发热的头脑造出许多极乐与极可怖的幻象来一方面诱惑自己一方面威吓自己。同一苦闷，程度强弱之大有差别，健康与病态的分别，大概就取决于这个因素。

中华民族从古以来不追求自我扩张，从来不把人看做高于一切，在哲学文艺方面的表现都反映出人在自然界中与万物占着一个比例较为恰当的地位，而非绝对统治万物，奴役万物的主宰。因此我们的苦闷，基本上比西方人为少为小；因为苦闷的强弱原是随欲望与野心的大小而转移的。农业社会的人比工业社会的人享受差得多，因此欲望也小得多。况中国古代素来以不滞于物，不为物役为最主要的人生哲学。并非我们没有守财奴，但比起莫利哀与巴尔扎克笔下的守财奴与野心家来，就小巫见大巫了。中国民族多数是性情中正和平，淡泊，朴实，比西方人容易满足。——另一方面，佛教影响虽然很大，但天堂地狱之说只是佛教中的小乘（净土宗）的说法，专为知识较低的大众而设的。真正的佛教教理并不相信真有天堂地狱；而是从理智上求觉悟，求超度；觉悟是悟人世的虚幻，超度是超脱痛苦与烦恼。尽管是出世思想，却不予人以热烈追求幸福的鼓动，或急于逃避地狱的恐怖；主要是劝导人求智慧。佛

教的智慧正好与基督教的信仰成为鲜明的对比。智慧使人自然而然的醒悟，信仰反易使人入于偏执与热狂之途。——我们的民族本来提倡智慧。(中国人的理想是追求智慧而不是追求信仰。我们只看见古人提到澈悟，从未以信仰坚定为人生乐事〔这恰恰是西方人心目中的幸福〕。你认为亨特尔比巴哈为高，你说前者是智慧的结晶，后者是信仰的结晶：这个思想根源也反映出我们的民族性。)故知识分子受到佛教影响并无恶果。即使南北朝时代佛教在中国极盛，愚夫愚妇的迷信亦未尝在吾国文化史上遗留什么毒素，知识分子亦从未陷于虚无主义。(即使有过一个短时期，但在历史上并无大害。)——相反，在两汉以儒家为唯一正统，罢斥百家，思想入于停滞状态之后，佛教思想的输入倒是给我们精神上的一种刺激，令人从麻痹中觉醒过来，从狭隘的一家一派的束缚中解放出来。在纪元二三世纪的思想情况之下这是一个可喜的现象。——对中国知识分子拘束最大的倒是僵死的礼教，从南宋的理学{程子朱子}起一直到清朝末年，养成了规行矩步，整天反省，唯恐背礼越矩的迂腐头脑，也养成了口是心非的假道学、伪君子。其次是明清两代的科举制度，不仅束缚性灵，也使一部分有心胸有能力的人徘徊于功名利禄与真正修心养性，致知格物的矛盾中(反映于《儒林外史》中)。——然而这一类的矛盾也决不像近代西方人的矛盾那么有害身心。我们的社会进步迟缓，资本主义制度发展若断若续，封建时代的经济基础始终存在，封建

时代的道德观、人生观、宇宙观以及一切上层建筑，到近百年中还有很大势力，使我们的精神状态，思想情形不致如资本主义高度发展的国家的人那样混乱、复杂、病态；我们比起欧美人来一方面是落后，一方面也单纯，就是说更健全一些。——从民族特性，传统思想，以及经济制度等等各个方面看，我们和西方人比较之下都有这个双重性。——五四以来，情形急转直下，西方文化的输入使我们的头脑受到极大的骚动，正如“帝国主义的资本主义”的侵入促成我们半封建半资本主义社会的崩溃一样，我们开始感染到近代西方人的烦恼，幸而时期不久。并且宗教影响在我们思想上并无重大作用（西方宗教只影响到买办阶级以及一部分比较落后地区的农民，而且也并不深刻），故虽有现代式的苦闷，并不太尖锐。我们还是有我们老一套的东方思想与东方哲学，作为批判西方文化的尺度。当然以上所说特别是限于解放以前为止的时期。解放以后情形大不相同，暇时再谈。但即是解放以前我们一代人的思想情况，你也承受下来了，感染得相当深了。我想你对西方艺术、西方思想、西方社会的反应和批评，骨子里都有我们一代（比你早一代）的思想根源，再加上解放以后新社会给你的理想，使你对西欧的旧社会更有另外一种看法，另外一种感觉。——倘能从我这一大段历史分析（不管如何片面如何不正确）来分析你目前的思想感情，也许能大大减少你内心苦闷的尖锐程度，使你的矛盾不致影响你身心的健康与平衡，你说是不是？

人没有苦闷，没有矛盾，就不会进步。有矛盾才会逼你解决矛盾，解决一次矛盾即往前迈进一步。到晚年矛盾减少，即是生命将要告终的表现。没有矛盾的一片恬静只是一个崇高的理想，真正实现的话并不是一个好现象。——凭了修养的功夫所能达到的和平恬静只是极短暂的，比如浪潮的尖峰，一刹那就要过去的。或者理想的平和恬静乃是微波荡漾，有矛盾而不太尖锐，而且随时能解决的那种精神修养，可决非一泓死水：一泓死水有什么可羡呢？我觉得倘若苦闷而不致陷入悲观厌世，有矛盾而能解决（至少在理论上认识上得到一个总结），那末苦闷与矛盾并不可怕。所要避免的乃是因苦闷而导致身心失常，或者玩世不恭，变做游戏人生的态度。从另一角度看，最伤人的（对己对人，对小我与集体都有害的）乃是由 passion〔激情〕出发的苦闷与矛盾，例如热中名利而得不到名利的人，怀着野心而明明不能实现的人，经常忌妒别人、仇恨别人的人，那一类苦闷便是与己与人都有大害的。凡是从自卑感自溺狂等等来的苦闷对社会都是不利的，对自己也是致命伤。反之，倘是忧时忧国，不是为小我打算而是为了社会福利，人类前途而感到的苦闷，因为出发点是正义，是理想，是热爱，所以即有矛盾，对己对人都无害处，倒反能逼自己作出一些小小的贡献来。但此种苦闷也须用智慧来解决，至少在苦闷的时间不能忘了明哲的教训，才不至于转到悲观绝望，用灰色眼镜看事物，才能保持健康的心情继续在人生中奋斗，——而唯有如

此，自己的小我苦闷才能转化为一种活泼泼的力量而不仅仅成为愤世嫉俗的消极因素；因为愤世嫉俗并不能解决矛盾，也就不能使自己往前迈进一步。由此得出一个结论，我们不怕经常苦闷，经常矛盾，但必须不让这苦闷与矛盾妨碍我们愉快的心情。

一九六三年十一月三日

亲爱的孩子，最近一信使我看了多么兴奋，不知你是否想象得到？真诚而努力的艺术家每隔几年必然会经过一次脱胎换骨，达到一个新的高峰。能够从纯粹的感觉(sensation)转化到观念(idea)当然是迈进一大步，这一步也不是每个艺术家所能办到的，因为同各人的性情气质有关。不过到了观念世界也该提防一个pitfall〔陷阱〕：在精神上能跟踪你的人越来越少的时候，难免钻牛角尖，走上太抽象的路，和群众脱离。哗众取宠(就是一味用新奇唬人)和取媚庸俗固然都要不得，太沉醉于自己理想也有它的危险。我这话不大说得清楚，只是具体的例子也可以作为我们的警戒。李克忒某些演奏某些理解很能说明问题。归根结蒂，仍然是"出"和"入"的老话。高远绝俗而不失人间性人情味，才不会叫人感到cold〔冷漠〕。像你说的"一切都远了，同时一切也都近了"，正是莫扎特晚年和舒伯特的作品达到的境界。古往今来的最优秀的中国人多半是这个气息，尽管sublime〔崇高〕，可不是mystic〔神秘〕(西方式的)；

尽管超脱，仍是 warm, intimate, human〔温馨，亲切，有人情味〕到极点！你不但深切了解这些，你的性格也有这种倾向，那就是你的艺术的 safeguard〔保障〕。基本上我对你的信心始终如一，以上有些话不过是随便提到，作为“闻者足戒”的提示罢了。

我和妈妈特别高兴的是你身体居然不摇摆了：这不仅是给听众的印象问题，也是一个对待艺术的态度，掌握自己的感情，控制表现，能入能出的问题，也具体证明你能化为一个 idea〔意念〕，而超过了被音乐带着跑，变得不由自主的阶段。只有感情净化，人格升华，从 dramatic〔起伏激越〕进到 contemplative〔凝神沉思〕的时候，才能做到。可见这样一个细节也不是单靠注意所能解决的，修养到家了，自会迎刃而解。(胸中的感受不能完全在手上表达出来，自然会身体摇摆，好像无意识的要“手舞足蹈”的帮助表达。我这个分析你说对不对?)

〔……〕

另外有一点是肯定的，就是西方人的思想方式同我们距离太大了。不做翻译工作的人恐怕不会体会到这么深切。他们刻画心理和描写感情的时候，有些曲折和细腻的地方，复杂繁琐，简直与我们格格不入。我们对人生琐事往往有许多是认为不值一提而省略的，有许多只是罗列事实而不加分析的；如果要写情就用诗人的态度来写；西方作家却多半用科学家的态度，历史学家的态度(特别巴尔扎克)，像解剖昆虫一般。译的

人固然懂得了，也感觉到它的特色，妙处，可是要叫思想方式完全不一样的读者领会就难了。思想方式反映整个的人生观、宇宙观和几千年文化的发展，怎能一下子就能和另一民族的思想沟通呢？你很幸运，音乐不像语言的局限性那么大，你还是用音符表达前人的音符，不是用另一种语言文字，另一种逻辑。

真了解西方的东方人，真了解东方人的西方人，不是没有，只是稀如星凤。对自己的文化遗产彻底消化的人，文化遗产决不会变成包袱，反而养成一种无所不包的胸襟，既明白本民族的长处短处，也明白别的民族的长处短处，进一步会截长补短，吸收新鲜的养料。任何孤独都不怕，只怕文化的孤独，精神思想的孤独。你前信所谓孤独，大概也是指这一点吧？

〔……〕

一九六四年四月十二日

〔……〕

近几月老是研究巴尔扎克，他的一部分哲学味特别浓的小说，在西方公认为极重要，我却花了很大的劲才勉强读完，也花了很大的耐性读了几部研究这些作品的论著。总觉得神秘气息玄学气息不容易接受，至多是了解而已，谈不上欣赏和共鸣。中国人不是不讲形而上学，但不像西方人抽象，而往往用诗化的意境把形而上学的理论说得很空灵，真正的意义固

然不易捉摸，却不至于像西方形而上学那么枯燥，也没那种刻舟求剑的宗教味儿叫人厌烦。西方人对万有的本原，无论如何要归结到一个神，所谓God〔神，上帝〕，似乎除了God〔神，上帝〕，不能解释宇宙，不能说明人生，所以非肯定一个造物主不可。好在谁也提不出证明God〔神，上帝〕是没有的，只好由他们去说；可是他们的正面论证也牵强得很，没有说服力。他们首先肯定人生必有意义，灵魂必然不死，从此推论下去，就归纳出一个有计划有意志的神！可是为什么人生必有意义呢？灵魂必然不死呢？他们认为这是不辩自明之理。我认为欧洲人比我们更骄傲，更狂妄，更ambitious〔野心勃勃〕，把人这个生物看作天下第一，所以千方百计要造出一套哲学和形而上学来，证明这个"人为万物之灵"的看法，仿佛我们真是负有神的使命，执行神的意志一般。在我个人看来，这都是vanity〔虚荣心〕作祟。东方的哲学家玄学家要比他们谦虚得多。除了程朱一派理学家dogmatic〔武断〕很厉害之外，别人就是讲什么阴阳太极，也不像西方人讲God〔神〕那么绝对，凿凿有据，咄咄逼人，也许骨子里我们多少是怀疑派，接受不了太强的insist〔坚持〕，太过分的certainty〔肯定〕。

〔……〕

一九六四年四月二十三日

亲爱的孩子：

有人四月十四日听到你在B.B.C〔英国广播公司〕远东华语节目中讲话,因是辗转传达,内容语焉不详,但知你提到家庭教育、祖国,以及中国音乐问题。我们的音乐不发达的原因,我想过数十年,不得结论。从表面看,似乎很简单:科学不发达是主要因素,没有记谱的方法也是一个大障碍。可是进一步问问为什么我们科学不发达呢?就不容易解答了。早在战国时期,我们就有墨子、公输般等的科学家和工程师,汉代的张衡不仅是个大文豪,也是了不起的天文历算的学者。为何后继无人,一千六百年间,就停滞不前了呢?为何西方从文艺复兴以后反而突飞猛进呢?希腊的早期科学,七世纪前后的阿拉伯科学,不是也经过长期中断的么?怎么他们的中世纪不曾把科学的根苗完全斩断呢?西方的记谱也只是十世纪以后才开始,而近代的记谱方法更不过是几百年中发展的,为什么我们始终不曾在这方面发展?要说中国人头脑不够抽象,明代的朱载堉(《乐律全书》的作者)偏偏把音乐当作算术一般讨论,不是抽象得很吗?为何没有人以这些抽象的理论付诸实践呢?西洋的复调音乐也近乎数学,为何法兰德斯乐派,意大利乐派,以至巴哈—亨特尔,都会用创作来作实验呢?是不是一个民族的艺术天赋并不在各个艺术部门中平均发展的?希腊人的建筑、雕塑、诗歌、戏剧,在纪元前五世纪时登峰造极,可是以后二千多年间就默默无闻,毫无建树了。文艺复兴时期的意大利艺术也只是昙花一现。有些民族尽管在文学上到过最高峰,在造型

艺术和音乐艺术中便相形见绌,例如英国。有的民族在文学、音乐上有杰出的成就,但是绘画便赶不上,例如德国。可见无论在同一民族内,一种艺术的盛衰,还是各种不同的艺术在各个不同的民族中的发展,都不容易解释。我们的书法只有两晋、六朝、隋、唐是如日中天,以后从来没有第二个高潮。我们的绘画艺术也始终没有超过宋、元。便是音乐,也只有开元、天宝,唐玄宗的时代盛极一时,可是也只限于"一时"。现在有人企图用社会制度、阶级成分,来说明文艺的兴亡。可是奴隶制度在世界上许多民族都曾经历,为什么独独在埃及和古希腊会有那么灿烂的艺术成就?而同样的奴隶制度,为何埃及和希腊的艺术精神、风格,如此之不同?如果说统治阶级的提倡大有关系,那么英国十八、十九世纪王室的提倡音乐,并不比十五世纪意大利的教皇和诸侯(如梅提契家族)差劲,为何英国自己就产生不了第一流的音乐家呢?再从另一些更具体更小的角度来说,我们的音乐不发达,是否同音乐被戏剧侵占有关呢?我们所有的音乐材料,几乎全部在各种不同的戏剧中。所谓纯粹的音乐,只有一些没有谱的琴曲。(琴曲谱只记手法,不记音符,故不能称为真正的乐谱。)其他如笛、箫、二胡、琵琶等等,不是简单之至,便是外来的东西。被戏剧侵占而不得独立的艺术,还有舞蹈。因为我们不像西方人迷信,也不像他们有那么强的宗教情绪,便是敬神的节目也变了职业性的居多,群众自动参加的较少。如果说中国民族根本不大喜欢音乐,那又

不合乎事实。我小时在乡,听见舟子,赶水车的,常常哼小调,所谓“山歌”。〔古诗中(汉魏)有许多“歌行”,“歌谣”;从白乐天到苏、辛都是高吟低唱的,不仅仅是写在纸上的作品。〕

总而言之,不发达的原因归纳起来只是一大堆问题,谁也不曾彻底研究过,当然没有人能解答了。近来我们竭力提倡民族音乐,当然是大好事。不过纯粹用土法恐怕不会有多大发展的前途。科学是国际性的、世界性的,进步硬是进步,落后硬是落后。一定要把土乐器提高,和钢琴、提琴竞争,岂不劳而无功?抗战前(一九三七年前)丁西林就在研究改良中国笛子,那时我就认为浪费。工具与内容,乐器与民族特性,固然关系极大;但是进步的工具,科学性极高的现代乐器,决不怕表达不出我们的民族特性和我们特殊的审美感。倒是原始工具和简陋的乐器,赛过牙齿七零八落、声带构造大有缺陷的人,尽管有多丰富的思想感情,也无从表达。乐曲的形式亦然如此。光是把民间曲调记录下来,略加整理,用一些变奏曲的办法扩充一下,绝对创造不出新的民族音乐。我们连“音乐文法”还没有,想要在音乐上雄辩滔滔,怎么可能呢?西方最新乐派(当然不是指电子音乐一类的 ultra modern〔极度现代〕的东西)的理论,其实是尺寸最宽、最便于创造民族音乐的人利用的;无奈大家害了形式主义的恐怖病,提也不敢提,更不用说研究了。俄罗斯五大家——从特比西到巴托克,事实俱在,只有从新的理论和技巧中才能摸出一条民族乐派的新路来。问题是不能

闭关自守,闭门造车,而是要掌握西方最高最新的技巧,化为我有,为我所用,然后才谈得上把我们新社会的思想感情用我们的音乐来表现。这一类的问题,想谈的太多了,一时也谈不完。

一九六五年二月二十日

〔……〕

〔……〕你的心绪我完全能体会。你说的不错,知子莫若父,因为父母子女的性情脾气总很相像,我不是常说你是我的一面镜子吗?且不说你我的感觉一样敏锐,便是变化无常的情绪,忽而高潮忽而低潮,忽而兴奋若狂,忽而消沉丧气等等的艺术家气质,你我也相差无几。不幸这些遗传(或者说后天的感染)对你的实际生活弊多利少。凡是有利于艺术的,往往不利于生活;因为艺术家两脚踏在地下,头脑却在天上,这种姿态当然不适应现实的世界。〔……〕

要说 exile〔放逐〕,从古到今多少大人物都受过这苦难,但丁便是其中的一个;我辈区区小子又何足道哉!据说《神曲》是受了 exile〔放逐〕的感应和刺激而写的,我们倒是应当以此为榜样,把 exile〔放逐〕的痛苦升华到艺术中去。以上的话,我知道不可能消除你的悲伤愁苦,但至少能供给你一些解脱的理由,使你在愤懑郁闷中有以自拔。做一个艺术家,要不带点儿宗教家的心肠,会变成追求纯技术或纯粹抽象观念的 vir-

tuoso〔演奏能手〕,或者像所谓抽象主义者一类的狂人;要不带点儿哲学家的看法,又会自苦苦人(苦了你身边的伴侣),永远不能超脱。最后还有一个实际的论点:以你对音乐的热爱和理解,也许不能不在你厌恶的社会中挣扎下去。你自己说到处都是 outcast〔逐客〕,不就是这个意思吗?艺术也是一个 tyrant〔暴君〕,因为做他奴隶的都心甘情愿,所以这个 tyrant〔暴君〕尤其可怕。你既然认了艺术做主子,一切的辛酸苦楚便是你向他的纳贡,你信了他的宗教,怎么能不把少牢太牢去做牺牲呢?每一行有每一行的 humiliation〔屈辱〕和 misery〔辛酸〕,能够 resign〔心平气和,隐忍〕就是少痛苦的不二法门。你可曾想过,萧邦为什么后半世自愿流亡异国呢?他的 Op. 25〔作品第25号〕以后的作品付的是什么代价呢?

任何艺术品都有一部分含蓄的东西,在文学上叫做言有尽而意无穷,西方人所谓 between lines〔弦外之音〕。作者不可能把心中的感受写尽,他给人的启示往往有些还出乎他自己的意想之外。绘画、雕塑、戏剧等等,都有此潜在的境界。不过音乐所表现的最是飘忽,最是空灵,最难捉摸,最难肯定,弦外之音似乎比别的艺术更丰富,更神秘,因此一般人也就懒于探索,甚至根本感觉不到有什么弦外之音。其实真正的演奏家应当努力去体会这个潜在的境界,(即淮南子所谓"听无音之音者聪",无音之音不是指这个潜藏的意境又是指什么呢?)而把它表现出来,虽然他的体会不一定都正确。能否体会与民族性

无关。从哪一角度去体会，能体会作品中哪一些隐藏的东西，则多半取决于各个民族的性格及其文化传统。甲民族所体会的和乙民族所体会的，既有正确不正确的分别，也有种类的不同，程度深浅的不同。我猜想你和岳父的默契在于彼此都是东方人，感受事物的方式不无共同之处，看待事物的角度也往往相似。你和董氏兄弟初次合作就觉得心心相印，也是这个缘故。大家都是中国人，感情方面的共同点自然更多了。

〔……〕

一九六五年六月十四日

〔……〕

你新西兰信中提到horizontal〔横(水平式)的〕与vertical〔纵(垂直式)的〕两个字，不知是不是近来西方知识界流行的用语?还是你自己创造的?据我的理解，你说的水平的(或平面的，水平式的)，是指从平等地位出发，不像垂直的是自上而下的；换言之，“水平的”是取的渗透的方式，不知不觉流入人的心坎里；垂直的是带强制性质的灌输方式，硬要人家接受。以客观的效果来说，前者是潜移默化，后者是被动的(或是被迫的)接受。不知我这个解释对不对?一个民族的文化假如取的渗透方式，它的力量就大而持久。个人对待新事物或外来的文化艺术采取“化”的态度，才可以达到融会贯通，彼为我用的境界，而不至于生搬硬套，削足适履。受也罢，与也罢，从化字出

发(我消化人家的,让人家消化我的),方始有真正的新文化。“化”不是没有斗争,不过并非表面化的短时期的猛烈的斗争,而是潜在的长期的比较缓和的斗争。谁能说“化”不包括“批判的接受”呢?

〔……〕